



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

**Resgatando o espaço público urbano através da arte:
Projectão de fotografias do espaço doméstico sobre fachadas.**

Mestranda: Bárbara Carvalho Rossi

Orientação: Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Co-orientação: Professor Doutor Manuel Gaspar da Silva Lisboa

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projecto

Évora, Julho de 2019.

***Resgatando o espaço público urbano
através da arte:***

**Projecção de fotografias do espaço doméstico
sobre fachadas.**

Mestranda: Bárbara Carvalho Rossi

Orientação: Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Co-orientação: Professor Doutor Manuel Gaspar da Silva Lisboa

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos à
obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Évora, Julho de 2019

Membros do Júri:

Prof. Doutor Pedro Portugal de Andrade (Presidente), Universidade de Évora

Prof. Doutora Catarina Alves Costa (Vogal Arguente), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado (Vogal Orientadora), Universidade de Évora

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, Teresa Veiga Furtado e Manuel Lisboa, pelo carinho e atenção que dedicaram a esta pesquisa. Aos professores, técnicos e funcionários da Escola de Artes da Universidade de Évora.

À minha mãe por carregar a mochila pesada com os equipamentos da projecção e por ser uma amiga para todas as horas. Ao meu pai pelas ligações demoradas. Ao meu irmão pelas mensagens trocadas de amor. À Alice e ao Fred!

Ao meu companheiro, Thiago Carvalho, pelas conversas e por ser um parceiro muito importante neste mestrado. Obrigada por me encher de beijinhos.

Agradeço também à Letícia, Barbara, Priscila, Natália, Day e Lúcio André pelas risadas e choros partilhados. Dona Ana, Sr. Celestino, Manoel, João, Susana e Jorge, muito obrigada.

Um salve para os meus amigos do Brasil: Lê e Mô, os habitantes resistentes da Ilha do Fundão, de Bangu e da Ilhinha.

Merci France, Azar, Jeannie, Joël, Jimmy, Madeleine, Morgane, Marine e todos os funcionários da Médiathèque des Trois-Cités.

Este mestrado não se teria concretizado sem a generosidade e o incentivo de todos vós!

Resumo

Numa altura em que se assiste nas sociedades neo-liberais ocidentais à privatização do espaço público e da vida cultural, tanto global quanto localmente, a minha investigação artística, teórica e prática, intitulada *Resgatando o espaço público urbano através da arte: projecção de fotografias do espaço doméstico sobre fachadas*, tem como objectivo procurar compreender até que ponto é dada oportunidade ao cidadão comum de gerir o espaço público que lhe pertence. Mais especificamente, estou interessada em saber como as pessoas podem intervir no espaço urbano através de práticas artísticas como, por exemplo, com a projecção de imagens em fachadas públicas e privadas, tal como faço neste projecto. As minhas imagens, centradas nos espaços privados e domésticos, tomam novos sentidos quando projectadas sobre espaços públicos, interessando-me reflectir sobre esses diversos significados. De igual modo, analisa-se no decorrer desta pesquisa, o estado da arte respeitante à arte urbana e à forma como outros artistas têm explorado a relação entre público e privado.

Por conseguinte, com este projecto artístico proponho o retomar do espaço público pelas pessoas através de estratégias culturais e artísticas de ocupação destes territórios, acerca dos quais elas têm pouca capacidade de decisão sobre o modo como este é privatizado, organizado e estruturado. O espaço público urbano é para mim um lugar de experimentação e de interacção com a cidade e os seus utentes. Os vectores principais da pesquisa são as artes visuais, a fotografia, os estudos culturais e os estudos de género, e pensadores e artistas como Chantal Akerman, Eduardo Coutinho, David Harvey, Hannah Arendt e Michelle Perrot.

Palavras-chave: Arte urbana; projecção de fotografia; ocupação; público-privado; arte política.

Rescuing urban public space through art: projection of photographs of the domestic space on facades

Abstract

At a time when Western neo-liberal societies are witnessing the privatization of public space and cultural life, globally and locally, my artistic, theoretical and practical research, entitled *Rescuing urban public space through art: domestic space on facades*, aims to understand the extent to which the ordinary citizen is given the opportunity to manage the public space that belongs to them. More specifically, I am interested in how people can intervene in urban space through artistic practices such as the projection of images on public and private facades as I do in this project. Likewise, my images centered on private and domestic spaces take on new meanings when projected onto public spaces, and I am interested in reflecting on these new meanings and the state of art concerning urban art and the way other artists have explored the relationship between public and private.

Therefore, with this artistic project I propose the return of the public space by people through cultural and artistic strategies of occupation of these territories, in which they have no capacity for decision on how it is privatized, organized and structured. The urban public space is for me a place of experimentation and interaction between the city and its users. The main vectors of the research are the visual arts, photography, cultural studies and gender studies, and thinkers and artists such as Chantal Akerman, Eduardo Coutinho, David Harvey, Hannah Arendt and Michelle Perrot.

Keywords: Urban art; projection of photographs; squatting; public-private; political art.

ÍNDICE

RESUMO.....	4
ÍNDICE	6
ÍNDICE DE IMAGENS	8
INTRODUÇÃO — QUARTO	13
CAPÍTULO I — SALA DE ESTAR	18
1.1. REFERENCIAL TEÓRICO	18
1.1.1. CIDADE AFETIVA.....	19
1.1.2. O ESPAÇO URBANO	22
1.1.3. O ESPAÇO INTERIOR DA CASA	24
1.2. TEORIA DA IMAGEM: A FOTOGRAFIA	31
1.2.1. A MEIA-VIDA DA FOTOGRAFIA	31
CAPÍTULO II — SALA DE JANTAR.....	34
2.1. ANÁLISE DA OBRA CINEMATOGRÁFICA <i>JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES</i> DE CHANTAL AKERMAN	34
2.2 ANÁLISE DA OBRA CINEMATOGRÁFICA <i>EDIFÍCIO MASTER</i> DE EDUARDO COUTINHO	38
2.3. PRÁTICAS ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO.....	41
2.3.1. ARTE URBANA E RESISTÊNCIA SOCIAL E POLÍTICA: PIXO	46
CAPÍTULO III — CORREDOR.....	53
3.1 PROJECTOS DE INTERVENÇÃO URBANA: PERCURSOS E MOTIVAÇÕES.....	53
CAPÍTULO IV — COZINHA.....	60
4.1. DESLOCAMENTO BRASIL-PORTUGAL.....	60
4.2. TESTES.....	63
4.2.1 CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS	69
4.3. PROJECTO GERMANO, 26.....	73
4.3.1. REGISTOS DAS INTERVENÇÕES SOBRE AS FACHADAS	81
4.4. PROJECTO SANTA MARTA, 4.....	87

4.4.1. REGISTOS DAS INTERVENÇÕES.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
ANEXO 1 – OUTRAS INTERVENÇÕES URBANAS	108
<i>MINHA MÃE, JOANA</i>	108
<i>ALUNAGEM PRESS</i>	112
<i>BEIJAÇO</i>	117

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1 — Autor desconhecido, <i>Desenho de uma rota psicográfica</i> , 2013, Imagem digital, 2048 x 1443 px, Curitiba, Brasil.	21
Fig. 2 — Chantal Akerman, quadros do filme <i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> , 1976, DVD PAL, 201 min, França, Bélgica.	35
Fig. 3 — Eduardo Coutinho, quadros do filme <i>Edifício Master</i> , 2002, DVD NTSC, 110 min, Rio de Janeiro, Brasil.	39
Fig. 4 — Lost Art, <i>Por trás das Letras I</i> , 2008, 7:23 min, Imagem do Slideshow de 58 fotografias p/b. Coleção Lost Art, São Paulo, Brasil.	47
Fig. 5 — Steve Harris, <i>Iron Maiden</i> , 1975, logótipo.	48
Fig. 6 — Ace Frehley, <i>Kiss</i> , 1973, logótipo.	48
Fig. 7 — Lost Art, <i>Por trás das Letras II</i> , 2008. Imagem do Slideshow de 58 fotografias a p/b, 7:23 min. Coleção Lost Art.	49
Fig. 8 — Barbara Rossi, Seleção de 6 fotografias da série <i>Dos Objectos que me cercam e também os que não</i> , 2012, fotografias digitais p/b, dimensões variáveis. Coleção da artista, Rio Claro, Brasil.	54
Fig. 9 — Barbara Rossi, <i>Farfalle I</i> , 2013, fotografia digital a cores, 3056 x 4592 px, Coleção da artista, Lavras, Brasil.	55
Fig. 10 — Barbara Rossi, <i>Farfalle II</i> , 2013, fotografia digital a cores, 3056 x 4592 px. Coleção da artista, Lavras, Brasil.	55
Fig. 11 — Barbara Rossi, <i>Diogo</i> , 2014, fotografia digital p/b impressa sobre papel 80 g (21 x 29,7 cm), integrante da instalação <i>Mundos Efêmeros</i> . Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	57
Fig. 12 — Barbara Rossi, <i>Marcia</i> , 2014, fotografia digital p/b impressa sobre papel 80 g (21 x 29,7 cm), integrante da instalação <i>Mundos Efêmeros</i> . Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	57
Fig. 13 — Barbara Rossi, <i>Sônia</i> , 2015, impressão fotográfica em Goma Bicromatada s/papel 300 g (6 x 6 cm), integrante da Instalação <i>À Sombra de Bangu</i> . Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	58
Fig. 14 — Barbara Rossi, <i>Francisca, Salim e Sarah</i> , 2016, fotografia digital a cores s/papel fotográfico (21 x 29,7 cm), integrante da exposição <i>Ilhinha</i> . Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	59

Fig. 15 — Barbara Rossi, <i>Vazio</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.	60
Fig. 16 — Barbara Rossi, <i>Sobrevoos</i> , fotografia digital a cores, 1056 x 680 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.	61
Fig. 17 — Barbara Rossi, <i>Deslocada</i> , 2017, fotografia digital a cores, 658 x 658px. Colecção da artista, Évora, Portugal.	61
Fig. 18 — Barbara Rossi, <i>Planta do meu quarto</i> , 2017, fotografia digital, 1108 x 809px. Colecção da artista, Évora, Portugal.	62
Fig. 19 — Barbara Rossi. <i>Montagem com capturas de ecrã do software Google Maps e registos</i> , 2018, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	64
Fig. 20 — Marius Araújo, <i>Silo dos Leões</i> , 2018, fotografia digital a cores, 916 x 687 px. Colecção da artista, Évora.	65
Fig. 21 — Barbara Rossi. <i>Captura de ecrã do software Google Maps</i> , 2018, 869 x 104 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.	65
Fig. 22 — Bárbara Rossi, <i>Teste 1</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	66
Fig. 23 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	67
Fig. 24 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	67
Fig. 25 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	68
Fig. 26 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	68
Fig. 27 — Barbara Rossi, <i>Teste I</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	70
Fig. 28 — Barbara Rossi, <i>Teste II</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	70
Fig. 29 — Barbara Rossi, <i>Casa do Manuel, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	72

Fig. 30 — Eugène Atget, fotografia integrante do <i>Album Intérieurs parisiens, début du XXème siècle: artistiques, pittoresques et bourgeois</i> , 1910, 534 x 647px. Bibliothèque Nationale de France, Paris, França.....	74
Fig. 31 — Hortence Soichet, fotografia integrante da série <i>Ensembles</i> , 2014, 859 x 878 px. Colecção Hortence Soichet, Paris, França.....	75
Fig. 32 — Barbara Rossi, <i>Quarto I</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	77
Fig. 33 — Barbara Rossi, <i>Quarto II</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	77
Fig. 34 — Barbara Rossi, <i>Sala de Jantar I</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	78
Fig. 35 — Barbara Rossi, <i>Sala de Jantar II</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	78
Fig. 36 — Barbara Rossi, <i>Sala de Estar I</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	79
Fig. 37 — Barbara Rossi, <i>Banheiro</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	79
Fig. 38 — Barbara Rossi, <i>Cozinha I</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	80
Fig. 39 — Barbara Rossi, <i>Cozinha I</i> , 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	80
Fig. 40 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	81
Fig. 41 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	82
Fig. 42 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	82
Fig. 43 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	83
Fig. 44 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	83
Fig. 45 — Barbara Rossi, <i>Germano, 26</i> , 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	84

Fig. 46 — Barbara Rossi, <i>Germano</i> , 26, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	85
Fig. 47 — Barbara Rossi, <i>Germano</i> , 26, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.	85
Fig. 48 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	89
Fig. 49 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	90
Fig. 50 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	90
Fig. 51 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	91
Fig. 52 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	91
Fig. 53 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	92
Fig. 54 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	92
Fig. 55 — Barbara Rossi, <i>Teste para Santa Marta</i> , 4, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	94
Fig. 56 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	94
Fig. 57 — Barbara Rossi, <i>Santa Marta</i> , 4, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	95
Fig. 58 — Barbara Rossi, <i>Minha Mãe, Joana</i> , 2018, serigrafia em quadricromia impressa em papel 280g (14,8 x 21 cm). Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	109
Fig. 59 — Barbara Rossi, <i>Minha Mãe, Joana</i> , 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa.	110
Fig. 60 — Barbara Rossi, <i>Minha Mãe, Joana</i> , 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa.	110
Fig. 61 — Barbara Rossi, <i>Minha Mãe, Joana</i> , 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	111
Fig. 62 — Barbara Rossi, <i>Minha Mãe, Joana</i> , 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.	111

Fig. 63 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores da série de serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.....	113
Fig. 64 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.....	114
Fig. 65 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.....	114
Fig. 66 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.....	115
Fig. 67 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Lisboa, Portugal.....	116
Fig. 68 — Barbara Rossi, <i>Alunagem Press</i> , 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Lisboa, Portugal.....	117
Fig. 69 — Barbara Rossi, <i>Beijaço</i> , 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	118
Fig. 70 — Barbara Rossi, <i>Beijaço</i> , 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	118
Fig. 71 — Barbara Rossi, <i>Beijaço</i> , 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.....	119

Introdução — QUARTO

A Cidade que habita em mim

Eu carrego as cidades que eu moro.

Sou feita delas todas.

Elas reverberam em mim e me moldam à sua arquitetura e semelhança.

Sou espelho dos caminhos que eu traço e das casas que eu habito.

Sou basicamente feita das ruas que atravesso.

Barbara Rossi, 2019

Uma certa predileção pela interioridade e os seus segredos foi um dos factores que despertou o desenvolvimento conceitual da minha prática neste Trabalho de Projecto. O espaço de dentro da casa é um espaço pessoal e a partir do momento em que se fecha a porta constrói-se um espaço privado cheio de mistérios. Esse lugar interessa-me. Eu convido-vos para entrarem na minha casa e transporem a porta de entrada. Com este Trabalho de Projecto eu busquei explorar os meus espaços privados — essas pequenas caixas reais e imaginárias que trazem as “marcas do seu ocupante” (Perrot, 2012, p. 9).

Uma vez que esta pesquisa apresenta como prática artística fotografias do espaço interior das minhas moradas, as divisões dos capítulos do Trabalho de Projecto tiveram como referencial o plano arquitectónico de uma das casas em que eu morei na cidade de Évora. A Introdução foi nomeada “Quarto” — local que outrora era destinado para os partos, sendo um local de inícios.

Numa altura em que as sociedades neoliberais ocidentais encorajam a privatização do espaço público e da vida cultural, tanto a nível global como local, o meu trabalho artístico desenvolvido no decorrer do mestrado visou questionar o espaço público urbano ao resgatá-lo e ocupá-lo através da arte.

O meu interesse por estas questões começou durante o meu curso de licenciatura em Gestão Pública na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

No trabalho de conclusão de curso foram analisadas questões referentes ao Urbanismo e à relevância da imagem na construção de uma ideia de cidade. Paralelamente, estudei a relação entre o *medium* fotografia e a cidade, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde desenvolvi projectos fotográficos em territórios periféricos da cidade do Rio de Janeiro.

A minha experiência na Residência Estudantil da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e as várias mudanças de cidade durante a minha vida, marcaram o meu interesse em pesquisar e realizar uma prática artística sobre temas relacionados com a habitação e o uso do espaço urbano.

Actualmente constata-se uma falta de protagonismo dos utentes da cidade relativamente à sua capacidade de decisão sobre como o espaço público é organizado e estruturado. A crescente privatização dos espaços públicos serve muitas vezes aos interesses puramente económicos.

Os vectores principais desta pesquisa são as artes visuais, a fotografia, os estudos culturais e os estudos de género que se inter-relacionam e dialogam entre si, com o auxílio de pensadores como Roland Barthes, Susan Sontag, Martine Joly, David Harvey, Hannah Arendt, Marco Antunes, Carol Hanisch, Michelle Perrot, Guy Debord, Susana Mourão, e dos artistas Chantal Akerman, Eduardo Coutinho e do movimento brasileiro Pixo. Ao longo da tese, socorremo-nos das análises e ferramentas de investigação empregues por estes autores para responder às seguintes questões de partida:

— De que modo uma estratégia de ocupação e reivindicação do espaço público urbano através da arte permite que os cidadãos comuns possam administrar e habitar o espaço público que lhes pertence de forma coletiva e criativa?

— De que forma as imagens centradas no meu espaço doméstico oferecem novos significados aos espaços públicos quando projetados sobre estes, tornando-os espaços poéticos e acolhedores que convidam os seus usuários a apreciá-los, ao mesmo tempo que reflectem sobre questões do foro doméstico, urbanidade e pertencimento?

—Qual o uso da fotografia na contemporaneidade no âmbito de uma sociedade massificada baseada no consumo?

— O que procuram os artistas urbanos como os do movimento brasileiro Pixo?

Através da minha prática artística, nomeadamente através da projecção de fotografias em fachadas, aproprio-me do espaço urbano e ocupo-o durante o tempo efémero da projecção. Por conseguinte, esse espaço é ressignificado e resulta-se ele mesmo na própria obra.

A cidade torna-se um local de experimentação laboratorial e interacção com os seus usuários. Associo as imagens do foro privado que utilizo ao carácter político, na medida em que o doméstico sempre esteve ligado e foi identificado com o feminino e, por esse motivo, sempre foi desvalorizado.

A minha estratégia, de expor o espaço de dentro da casa em espaços públicos, é oposta à que constantemente testemunho nos meios de comunicação social, como os canais de televisão e redes sociais no contexto de uma sociedade de consumo neoliberal, nos quais a qualidade de vida, os corpos e os espaços privados das pessoas são explorados e transformados em meras mercadorias, perpetuando a sua invisibilidade cultural e esvaziando-os de qualquer significado.

Ao longo desta pesquisa o conceito de público e de privado foi analisado recorrendo em particular à autora Hannah Arendt, a partir das pesquisas de Marco Antunes (2004), significando o conceito de público aquilo que é comum aos cidadãos e que pertence ao foro do colectivo, e o conceito de privado o que é próprio do cidadão a um nível pessoal e individual.

De igual modo, no decorrer deste estudo, entendo como sendo do foro privado o espaço pessoal no interior da casa, designando-o de espaço doméstico¹. Nesse sentido, a minha prática artística aborda o espaço privado como sendo o espaço do interior das casas onde morei em Portugal, e o espaço público, como o

¹ A palavra doméstico, neste contexto, nada tem a ver com o ambiente familiar ou com o conceito de *home*, como local de origem e pertencimento. Deve ser percebido como um espaço particular de habitação de uma ou mais pessoas. Está relacionado com a ideia de lar enquanto domicílio.

espaço urbano das cidades de Évora e Lisboa nas quais realizei as intervenções artísticas.

Ao longo do primeiro capítulo intitulado “Sala de Estar” desenvolvo o meu referencial teórico a partir de reflexões sobre a Teoria da Deriva centrada no teórico Guy Debord (1958). A fim de aprofundar a temática sobre o espaço urbano recorro principalmente aos autores Susana Mourão (2015) e David Harvey (2013).

Num segundo momento abordo a temática do “espaço interior da casa” e proponho um diálogo a partir das questões levantadas por Carol Hanisch (1969) no seu manifesto *O Pessoal é Político* e das análises apresentadas por Michelle Perrot na obra *História dos Quartos* (2012). Neste capítulo, realizo também uma reflexão crítica relativamente ao uso da fotografia na contemporaneidade, a partir das autoras Susan Sontag (2004) e Martine Joly (1994), que vem ao encontro da minha escolha de utilização do suporte fotografia de um modo não tradicional na prática artística deste Trabalho de Projecto. De igual forma, faço uma análise da imagem fotográfica enquanto imagem descartável que segue a lógica de consumo de uma sociedade massificada.

No Segundo Capítulo intitulado “Sala de Jantar” é abordado o Estado da Arte a partir da análise de obras e movimentos que tomei como referência para o desenvolvimento conceitual e prático do meu processo criativo, a saber, as obras cinematográficas *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) da realizadora belga Chantal Akerman e *Edifício Master* (2002) do realizador brasileiro Eduardo Coutinho. De igual modo, são realizadas reflexões sobre a arte urbana produzida pelo movimento Pixo na cidade de São Paulo, no Brasil.

Na segunda parte do estudo que abarca os capítulos terceiro e quarto são apresentados os meus projectos artísticos. O terceiro capítulo intitulado “Corredor” analisa questões relacionadas com o meu percurso bem como as minhas principais motivações. No quarto capítulo designado “Cozinha” procurei descrever e refletir sobre a principal prática artística desenvolvida no decorrer do curso de mestrado: os projectos de intervenção urbana *Germano, 26* e *Santa Marta, 4*.

Por último, são apresentadas as Considerações Finais seguidas da Bibliografia e do Anexo 1. Neste anexo apresento outros três trabalhos de arte urbana: o projecto *Minha Mãe, Joana*, que consistiu na colagem de serigrafias que tiveram como principal referente a minha mãe; o projecto *Alunagem Press* que integrou um conjunto de cartazes colados nas cidades de Évora e Lisboa e o projecto *Beijaço* que resultou numa projecção de fotografias em forma de manifesto visual contra a homofobia.

Capítulo I — SALA DE ESTAR

Sala onde *estamos* — um local de existência. Espaço propício para uma boa conversa. No decorrer deste capítulo contextualizo o meu Trabalho de Projecto no tempo e no espaço.

1.1. Referencial Teórico

Neste sub-capítulo são analisadas as questões do urbano, do espaço doméstico e da teoria da imagem, tendo como base a *Teoria da Deriva* de Guy Debord e o conceito do *Direito à Cidade*. Este último foi uma ideia desenvolvida primeiramente por Henry Lefebvre, a qual foi posteriormente aprofundada por David Harvey, e também por Susana Mourão a partir do conceito de *Dimensão Existencial* nas cidades.

Num segundo momento, a minha análise incide sobre os conceitos de público e de privado de Hannah Arendth e o estribilho “o que é pessoal é político” de Carol Hanisch, socorrendo-se das reflexões de Michelle Perrot, presentes na sua obra *História dos Quartos*.

Seguidamente, serão analisadas as obras cinematográficas *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), da realizadora belga Chantal Akerman, e a obra *Edifício Master* (2002), do realizador brasileiro Eduardo Coutinho.

Por último, abordo algumas questões da imagem fotográfica no mundo actual recorrendo às autoras Sontag (2004) e Joly (1994), com o propósito de suscitar reflexões sobre o uso da fotografia numa sociedade de consumo massificada.

1.1.1. Cidade Afetiva

A palavra território² pode significar uma terra de riqueza e de diversidade. Após o século XV, ocorreram na América Latina múltiplos comportamentos de cobiça e de desapropriação de terras dos povos indígenas pelos colonizadores europeus. A delimitação de diferentes Estados que se afirmaram a partir da herança de padrões frequentemente arbitrários encontram-se na origem de numerosos conflitos. Essa noção de território, intimamente ligada a um questionamento sobre a identidade da própria América Latina, é encontrada naturalmente no cerne do trabalho de muitos artistas durante os últimos 50 anos. Entre estes encontram-se os autores Regina Silveira, Miguel Rio Branco e Hélio Oiticica, que analisam frequentemente nas suas práticas artísticas o modo como os seus próprios países, situados na América Latina, conseguem afirmar-se como nações independentes dentro de um território profundamente marcado pela influência colonial.

O território da América Latina, podendo caracterizar-se como indomável e imensurável, é igualmente um espaço simbólico em que os artistas buscam reconhecer-se, apropriando-se dele e experimentando-o através do seu próprio corpo. A questão de território é particularmente indefinida para os povos da América Latina que foram sujeitos a múltiplas etapas de colonização e migração, e eu como cidadã brasileira trouxe comigo para Portugal essa ideia de indefinição territorial.

A viagem Brasil-Portugal realizada com o propósito de realizar o mestrado na cidade de Évora potencializou o questionamento a respeito do novo espaço que ocupo:

— Qual o meu espaço nesta nova sociedade, enquanto artista, mulher e imigrante?

² Texto traduzido livremente do catálogo da exposição “América Latina 1960-2013”, exibida no período de maio a setembro de 2014 na *Foundation Cartier pour l’art contemporain* na cidade de Paris.

A partir desta questão central comecei a fotografar o espaço da minha própria casa. A ideia de projetar no espaço público o meu mundo particular surgiu-me, de imediato, como uma expressão importante e necessária.

A inserção numa nova cultura requer um tempo de adaptação, na medida em que acontece um processo de decantação no novo país. O processo de (auto) reconhecimento foi lento. Nesta altura, coloco uma nova questão:

— Como interage o meu corpo com este novo espaço?

Com o intuito de iniciar as atividades práticas do mestrado escolhi como objeto de estudo o meio circundante e tornei-me mais sensível às proposições que o ambiente me propiciava. O primeiro passo foi começar a andar à deriva pela cidade de Évora.

Como refiro na passagem do meu diário pessoal do dia 25 de outubro de 2017:

Évora é cheia de encantos: desde as torres dos prédios até aos cheiros dos perfumes que eu não conheço. Eu amo andar por aí sem rumo. De repente surge uma livraria, uma biblioteca, um Templo Romano. Eu vou sozinha, mas sempre encontro alguém novo (Rossi, 2018).

A formulação mais ampla da prática de andar à deriva foi desenvolvida pelo pensador Situacionista³ Guy Debord, em 1958, com o conceito *Teoria da Deriva*.

A Teoria da Deriva é como um exercício de andar sem rumo pela cidade. Consiste em nos deixarmos perder num determinado espaço com o propósito de descobrir e explorar esse lugar. Pode ser descrita como um comportamento lúdico-construtivo, e surge ligada a uma percepção-concepção do espaço urbano enquanto labirinto, lugar a decifrar (como um texto com características secretas), e descobrir através de uma experiência directa desse espaço (Lambert, 1997, p. 14). Neste sentido, através da Teoria da Deriva é possível avaliar as interações dos

³ Movimento de cunho artístico e político ativo no final da década de 1960 na Europa. Destacam como situacionistas: Guy Dbord, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein e Asger Jorn. Os situacionistas, recém-saídos da guerra, buscaram contrapor suas idéias libertárias às propostas de reconstrução do mundo europeu originárias da burguesia liberal (Outras Palavras, 2013).

habitantes com o lugar (território) e os modelos de conduta resultantes dessa inter-relação (territorialidades) (Derivasp, 2016).

Com o propósito de contrariar a ordem estabelecida pelos urbanistas de uma constatação quotidiana superficial e induzida sobre o espaço urbano, a Teoria da Deriva advoga a “percepção e a análise crítica do espaço e do tempo reais onde e quando vivemos” (Derivasp, 2016). Além disso, a Teoria da Deriva rejeita os instrumentos racionais de uma conduta passiva na cidade e, pelo contrário, estimula o indivíduo a adoptar uma conduta activa através de um comportamento participativo na cidade e da recusa em desempenhar o papel de “simples ator figurante”.

A Teoria da Deriva propõe a apropriação consciente dos espaços de habitar e rejeita as censuras e os condicionamentos impostos pelas atividades de uma cultura de consumo massificada e previsível. As movimentações de pessoas de carácter fugidio, aleatório e sem rumo revelam os efeitos psicogeográficos⁴ do território sobre os seus utentes (Derivasp, 2016).

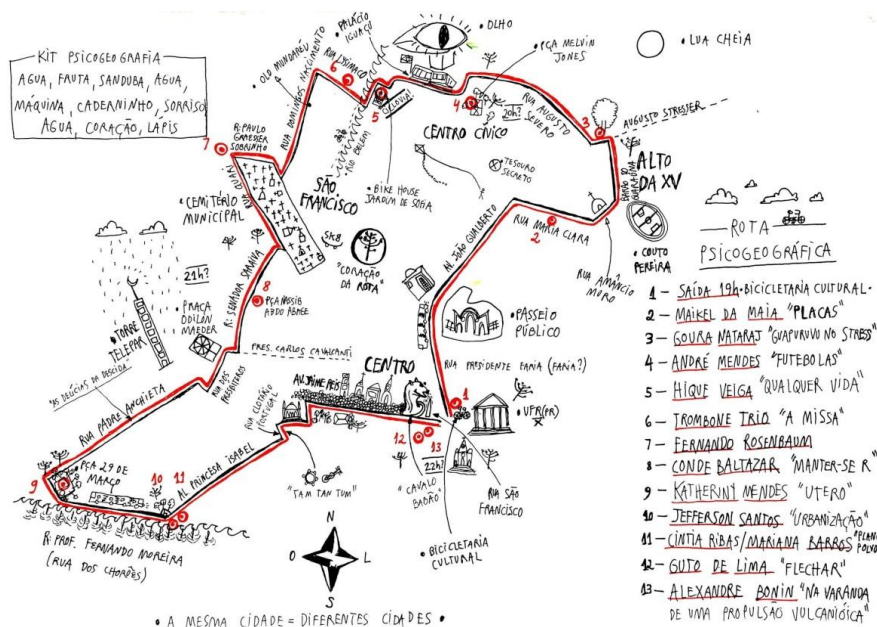


Fig. 1 — Autor desconhecido, *Desenho de uma rota psicográfica*, 2013, Imagem digital, 2048 x 1443 px, Curitiba, Brasil.

⁴ Psicogeográfico é um termo criado por Guy Debord destinado a avaliar os efeitos do meio ambiente sobre o comportamento afectivo e os sistemas perceptivo e cognitivo dos indivíduos (Outras Palavras, 2013).

A figura 1(Fig.1) ilustra um trajecto realizado por um autor desconhecido, que após ter adoptado a prática da Teoria da Deriva, criou um mapa a partir das suas relações psicogeográficas com a cidade de Curitiba, no Brasil.

A minha tentativa de decifrar o espaço da cidade de Évora, no qual me encontrava inserida, foi essencial para desenvolver o meu trabalho artístico. Durante as minhas andanças à deriva, as casas brancas da cidade de Évora chamavam-me a atenção, assim como os locais abandonados nos quais encontrava sempre algum vestígio da sua existência anterior. Progressivamente, fui desenvolvendo uma vontade de ocupar esses locais.

1.1.2. O espaço urbano

A cidade configura-se como um vasto território de exploração no que concerne a práticas artísticas, que vão desde a arte urbana, muitas vezes de carácter efémero, até uma arte pública que se integra de forma permanente na paisagem urbana. Muitos artistas estão interessados nas contradições presentes no espaço urbano e no paradoxo da modernização das cidades.

Cabe salientar que um grande marco no que tange às reflexões sobre o espaço urbano foi levantado por Henri Lefebvre no seu livro *Direito à Cidade*, publicado em 1968. O manifesto instaurava a noção de que a cidade pertence a todos sendo um direito coletivo.

O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual para acessar os recursos urbanos: é o direito de mudar a si mesmos por mudar a cidade. É, sobretudo, um direito coletivo, ao invés de individual, pois esta transformação inevitavelmente depende do exercício de um poder coletivo para dar nova forma ao processo de urbanização. O direito a fazer e refazer nossas cidades e nós mesmos é, como quero argumentar, um dos mais preciosos, e ainda assim mais negligenciados, de nossos direitos humanos (Harvey, 2008).

O espaço urbano é entendido como a área das cidades e local de produção e reprodução da sociedade, integrando actividades culturais, económicas e sociais. De igual modo, neste espaço ocorrem as práticas políticas e, de acordo com uma

concepção marxista, é neste local que se realizam as lutas de classe. O urbanista Lobato (1989) define o espaço urbano como:

O conjunto de diferentes usos da terra justapostos entre si. Tais usos definem áreas, como: o centro da cidade, local de concentração de atividades comerciais, de serviço e de gestão; áreas industriais e áreas residenciais, distintas em termos de forma e conteúdo social; áreas de lazer; e, entre outras, aquelas de reserva para futura expansão. Este conjunto de usos da terra é a organização espacial da cidade ou simplesmente o espaço urbano fragmentado. Eis o que é espaço urbano: fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e campo de lutas (Lobato, 1989, p. 1).

O espaço da cidade é uma zona de criação de laços de identidade entre os habitantes e o lugar, tendo diferentes usos e sentidos, e abrangendo a vida social e os conceitos como os de identidade e de reconhecimento. A cidade suporta uma influência humanista e é palco de acontecimentos da dimensão do real e do sensível, da prática e do concreto (Viudes *apud* Carlos, 2015, p. 8). De acordo com Carlos:

O lugar abre a perspectiva para se pensar o viver e o habitar, o uso e o consumo, os processos de apropriação do espaço. Ao mesmo tempo, posto que preenchido por múltiplas coações, expõe as pressões que se exercem em todos os níveis (Viudes *apud* Carlos [1996], 2015, p. 8).

A autora Susana Mourão (2015) desenvolveu a ideia do direito à *Dimensão Existencial nas cidades*. Segundo Mourão, os moradores das cidades não habitam espaços vazios, mas lugares cheios de “coisas”, que carregam em si significados existenciais onde os residentes se orientam e se identificam. Por conseguinte, segundo Mourão, a estrutura física de uma casa está intimamente relacionada com a estrutura psicológica de quem a habita (Mourão, p. 8, 2015).

O conceito de dimensão existencial tem em consideração o significado existencial das “coisas” do quotidiano. As casas são preenchidas por objetos, roupas, sapatos, móveis, utensílios que revelam o sentido humano do habitar. No contexto de um processo de reabilitação urbana, a autora refere que uma casa não é somente o seu plano arquitetónico, e que também se caracteriza pela relação afectiva que se constrói entre o morador, as suas “coisas” e o espaço ocupado (Mourão, p. 17, 2015).

A sociedade de consumo busca expropriar o indivíduo de uma relação com a cidade que lhe pertence tornando-o apenas consumidor dos bens urbanos. Como consequência, acontece a extensão e a expansão da lógica de produção mercantil para além dos produtos afetando, também, os espaços e modos de viver (Oliveira & Marques, 2015, p. 128).

Segundo o geógrafo David Harvey (2013), hoje em dia é necessário pagar-se para poder usufruir da cidade. O autor defende que a qualidade de vida nas cidades tornou-se uma mercadoria com um determinado valor de uso e um outro de troca. Harvey advoga que: “há uma aura de liberdade de escolha de serviços, lazer e cultura desde que se tenha dinheiro para pagar” (Harvey, 2013). O consumismo, o turismo e as indústrias culturais, por exemplo, são actualmente expoentes importantes da economia urbana (Harvey, 2013).

O desenvolvimento de uma sociedade de consumo é a base da relação do sistema capitalista com as cidades. Essa relação é explicada por Harvey:

Sob o capitalismo, emergiu uma conexão íntima entre o desenvolvimento do sistema e a urbanização. Os capitalistas têm de produzir além de seus custos para ter lucro; este, por seu lado, deve ser reinvestido para gerar mais lucro. A perpétua necessidade de encontrar territórios férteis para a geração do lucro e para seu reinvestimento é o que molda a política do capitalismo (Harvey, 2013).

O fenómeno sócio-económico da privatização do espaço público e da vida cultural ao qual se assiste hoje em dia nas sociedades neoliberais ocidentais, tanto a um nível global como local, incentiva o desenvolvimento da arte urbana que surge como uma resposta activa e reivindicativa do cidadão comum para gerir o espaço público que lhe pertence.

1.1.3. O espaço interior da casa

A predileção pela interioridade e seus segredos foi um dos fatores que despertou o desenvolvimento conceitual da minha prática neste Trabalho de

Projecto. O espaço interior da casa é um espaço pessoal e a partir do momento em que se fecha a porta constrói-se um espaço privado, sendo esse lugar íntimo de grande interesse para mim.

Ao longo deste subcapítulo procuro realizar a distinção entre “público” e “privado” recorrendo à autora Hannah Arendt, a fim de refletir sobre a relação entre o espaço doméstico e o público. Tal como já foi referido anteriormente, o espaço privado é entendido como sendo o espaço interior da casa, isto é, o espaço doméstico, e o espaço público como sendo o espaço exterior colectivo, por outras palavras, o espaço urbano.

De igual modo, será abordado o texto de Carol Hanisch *O Pessoal é Político* publicado sob a forma de manifesto em 1969. Este ensaio tornou-se o *slogan* dos movimentos feministas da Segunda Vaga e trouxe para o campo político questões na época entendidas como sendo de natureza pessoal como, por exemplo, a violência doméstica exercida sobre as mulheres.

Mais adiante serão analisados trechos do livro *História dos Quartos*, de Michelle Perrot (2012). A autora aborda a questão histórica de atribuição de simbolismos e significados ao espaço do quarto. Neste sub-capítulo, tomamos como base as suas ideias em relação ao quarto como espaço privado dentro do espaço doméstico da casa.

A ideia de habitação incorpora a mitologia que se desenvolve a partir do conceito de domesticidade. Todos esses conceitos são construídos socialmente e modificam-se no decorrer da História e do contexto em que são trabalhados. Também serão analisadas as desigualdades de género que se manifestam em diversos campos, mas, sobretudo na esfera privada.

No livro *A Condição Humana* de Hanna Arendt, publicado em 1968, a autora realiza uma distinção conceptual entre o domínio público e o domínio privado ao analisar a pólis grega enquanto génese tanto da esfera privada como da pública.

Na sociedade da Grécia Antiga, o privado é o território da necessidade e o público é o reino da liberdade (Antunes, 2004, p. 2). A esfera da casa, da família e daquilo que é próprio das pessoas fazem parte da esfera privada. Segundo Arendt,

“o chefe de família proporcionava os alimentos e a segurança (...) e a mulher era propriedade do chefe de família e competia-lhe procriar e cuidar dos filhos.” (Antunes, 2004, pp. 2-3). Na esfera privada reproduzia-se a mais “pura desigualdade”, sendo o homem o chefe de família e comandante, e os outros membros, as mulheres, as crianças e os escravos, os comandados (Antunes, 2004, p. 3). Este é o local onde as pessoas são privadas de ser vistas e ouvidas e limitadas ao interesse pessoal da família, resultando esta sujeição da necessidade de sobrevivência biológica dos indivíduos (Antunes, 2004, p. 10).

Já a esfera pública é a esfera do comum onde os cidadãos de género masculino participavam dos assuntos da pólis exercendo a sua vida política, e através da palavra e da persuasão demonstravam os seus feitos singulares e confrontavam opiniões. Portanto, a pólis era um local de reconhecimento e afirmação de uma “individualidade discursiva” masculina (Antunes, 2004, p. 3).

Segundo a autora, o termo público também remete à ideia de acessibilidade na medida em que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos. Assim como quando divulgamos experiências artísticas individuais o privado torna-se de acesso público (Antunes, 2004, p. 8).

Segundo Arendt, posteriormente, no período da Modernidade houve a extinção da separação entre a esfera pública e a esfera privada tal como era observada no mundo grego. Na Modernidade acentuou-se a promoção do social com a transferência das preocupações privadas para a política, a partir da valorização da esfera privada como fenómeno social (Antunes, 2004, p. 12). Deste modo, as questões da esfera privada passaram para o domínio público. Segundo Antunes, para Arendt:

A sociedade atual representa a extensão da esfera privada doméstica ao espaço público da política. Este aspecto central é visível a partir da Modernidade verificando-se a assimilação da igualdade, outrora circunscrita ao espaço político, pela esfera privada (Antunes, 2004, p. 2).

A política começou-se a preocupar com a esfera privada e o “social privado adquiriu um estatuto de acção política” (Antunes, 2004, p. 7). Essa mudança encontra-se presente no texto *O Pessoal é Político*, de Carol Hanish.

O *slogan* o “pessoal é político”, cunhado por Carol Hanisch, trouxe para a esfera da discussão pública as preocupações antes reduzidas à esfera privada como, por exemplo, as desigualdades de género, pois o poder e a dominação masculina são exercidos tanto na esfera pública como na esfera privada. De acordo com Teresa Furtado (2014), o estribilho “o que é pessoal é político”, consagrado como grito congregador da Segunda Vaga:

(...) traduz a concepção de que a experiência pessoal é passível de análise em termos políticos e o reconhecimento do facto de o poder masculino ser exercido e reforçado através de instituições pessoais como o casamento, a educação das crianças e as práticas sexuais. (...) as experiências de opressão das mulheres na intimidade – no foro doméstico, por exemplo – não deverem ser encaradas como experiências isoladas e ocasionais, mas como o resultado sistemático de desigualdades estabelecidas por via das instituições e estruturas sociais integradas no sistema patriarcal (Furtado, 2014, pp. 152, 156).

Hanisch chama a atenção para as relações entre privado, público e político durante a Segunda Vaga do Feminismo. Segundo Furtado (2019), articulou-se a micropolítica da vida pessoal com a escala política mais ampla institucional:

A Segunda Vaga do Feminismo emergiu nos finais da década de 1960, nos Estados Unidos da América e na Europa, acompanhando os movimentos de trabalhadores, dos direitos civis, de estudantes e antiguerra, exigindo, designadamente, a igualdade salarial, a igualdade de oportunidades no mundo laboral e na educação, a contraceção livre e o aborto a pedido, caracterizou-se pelo questionamento da dominação masculina não só na política, na educação e no mundo do trabalho mas também nas esferas privadas da família e das relações entre os sexos (Furtado, 2019).

Ao demonstrar a relação direta entre as experiências pessoais e a estrutura social e política, os sociólogos Manuel Lisboa e Ana Lúcia Teixeira salientam:

(...) questões ligadas ao corpo (tanto à sexualidade como ao aborto e aos referenciais de beleza), à partilha de tarefas domésticas e de cuidados aos dependentes e à posição no mercado de trabalho passam a ser reconhecidas como problemas do domínio público, que emergem não de uma dimensão individual e privada mas de estruturas de poder partilhadas socialmente (Lisboa & Teixeira, 2018, p. 2).

O conceito de que o “pessoal é político” pressupõe que a experiência pessoal, nomeadamente a da mulher, é resultado das estruturas que estão

fundadas na desigualdade de género e que os problemas pessoais são sempre políticos porque são causados por circunstâncias de desigualdades às quais historicamente as mulheres estão sujeitas. Como advoga Carol Hanisch:

Acredito que, neste ponto, e talvez por um longo tempo à frente, estas sessões analíticas são uma forma de acção política. (...) Neste ponto é uma acção política dizer as coisas como elas são, dizer o que eu realmente acredito sobre a minha vida ao invés do que sempre me foi dito para dizer. (...) Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que problemas pessoais são problemas políticos (Hanisch, 1969, p. 1).

A autora, que participava de grupos de discussões, percebeu que questões como “O que você preferiria um bebé menina ou menino, ou nenhuma criança, e porquê? O que acontece ao seu relacionamento se o seu companheiro ganha mais dinheiro do que você? E se ele ganha menos?” (Hanisch, 1969, p. 1) eram de natureza pessoal, porém o conjunto dessas reflexões evidenciavam questões políticas. Todas essas questões foram relacionadas com experiências pessoais das mulheres, traçando posteriormente uma forma de acção política.

Portanto, problemas pessoais são problemas políticos, como conclui a própria autora: “Neste ponto é uma acção política dizer as coisas como elas são, dizer o que eu realmente acredito sobre a minha vida ao invés do que sempre me foi dito para dizer.” (Hanisch, 1969, p. 1).

De acordo com Lisboa e Teixeira, a ocultação da mulher na esfera privada “(...) fora do palco da avaliação pública, faz correr uma cortina sobre os atributos das mulheres, fazendo-as praticamente invisíveis.” (Lisboa & Teixeira, 2018, p. 1). Segundo os autores, no final do século XIX, as desigualdades de género vão “começar a romper o muro da esfera privada” ao ganhar visibilidade pública (Lisboa & Teixeira, 2018, p.1). Estes pensamentos constituíram a pauta de movimentos políticos como o das mulheres burguesas sufragistas e o das operárias da 1ª Revolução Industrial.

Perrot levanta questões pertinentes no livro *História dos Quartos* ao analisar socialmente os significados do que chamamos de quarto no decorrer da história ocidental. Questões sobre o género feminino são abordadas nesta obra e a autora advoga que as mulheres sempre estiveram mais associadas ao espaço

privado, na medida em que muitas culturas colocam a mulher como responsável por desempenhar um papel central na casa. O espaço público é um local culturalmente construído como pertencente ao homem, local de comércio, da política, da arte da oratória, ou seja, das finanças e do poder. Para Levinas: “O modo de existir do feminino é de se esconder, e o fato de se esconder é precisamente o pudor (...) A mulher é a condição de recolhimento, do interior da casa e da habitação.” (Levinas *apud* Perrot, 2012, p. 143).

Bernard Edelman no livro *La Maison de Kant* (1984) defende o lugar da mulher na casa como subordinada e domesticada, sendo considerada como a raiz de uma identidade humana domiciliária. Para Edelman:

Ela é o eixo à volta do qual as crianças e os criados se organizam e, nessa qualidade, é uma pessoa. Mas basta que escape para se tornar imediatamente uma rebelde e uma revolucionária (...). A mulher deve ser submissa, domada e dar provas de contenção no lar, na penumbra suave do brilho dos móveis (Edelman *apud* Perrot, 2012, p. 143).

A artista Martha Rosler⁵, autora da obra de videoarte *Semiotics of the Kitchen* (1976), sintetiza o poder desigual da mulher na relação público-privado:

As mulheres estão sempre se equilibrando num espaço liminar entre o público e o privado e as sociedades têm regras muito rígidas sobre as mulheres e o seu aparecimento em público, enquanto negligencia-se o fato de que elas, de certa maneira, são donas da esfera doméstica. Mas com toda a certeza não são donas da esfera pública ou do espaço público. A esfera pública é dominada pelos homens, assim como o espaço público, é dominado pela masculinidade (Rosler, 2016).

Os corpos das mulheres são guardados e, eventualmente, velados sendo exemplos de causas espaciais que estimulam as desigualdades de género. “Uma mulher em público está sempre fora do seu lugar (...)”, refere Perrot, sintetizando o pensamento sexista de teóricos como Pitágoras e Rousseau (Perrot, 2012, p. 142).

Segundo Michelle Perrot os quartos contêm uma densidade existencial e é conhecida a decepção daqueles que se apercebem de que o seu quarto foi por

⁵ Martha Rosler, artista americana de vídeo-arte, trabalha há 40 anos através de uma prática multidisciplinar com foco na esfera pública sob uma perspectiva feminista (Rosler, 2016)

algum motivo desconfigurado: “No fim de contas, não passava de uma caixa. Esvaziada. Esvaziada sem eles.” (Perrot, 2012, p. 356). Após alguns meses da minha partida do Brasil, em 2017, a minha mãe retirou todos os objetos da parede e pintou o “meu” quarto de branco. Esse episódio pôs fim ao “quarto da Barbara” e transformou-o num quarto ordinário.

O quarto é uma paragem no espaço e no tempo. A partir dessa reflexão da autora os leitores entram mais a fundo no espaço interior da casa e ela coloca-lhes algumas questões:

O que representa o quarto nessas ‘pequenas táticas do habitat’, a malhagem das cidades, o reordenamento da urbe, da casa, do pavilhão, do edifício, do apartamento? Qual o seu significado na longa história do público e do privado, do doméstico e do político, da família e do indivíduo? (Perrot, 2012, p. 8).

Na casa há fronteiras específicas entre o público e o privado e fronteiras bem reguladas entre o interior e o exterior. Porém, o quarto é o santuário do privado e o local, onde via de regra, a polícia não entra (Perrot, 2012, p. 17). O quarto é o pólo da casa e sede da intimidade. A porta tem um poder de selecionar quem está apto a entrar nesse local chamado quarto, o qual umas vezes é altar e outras vezes é museu.

Há uma vontade quase universal de ter um espaço só para si, um lugar “para as necessidades corporais, mas também as da alma”, como refere Perrot (2012, pp. 73-75). A autora defende que o quarto é de certo modo uma garantia de liberdade enquanto local onde se pode ler, escrever, meditar e amar. Pois ter um quarto só para si para escrever, meditar e amar é uma invenção relativamente recente e uma marca de individualização (Perrot, 2012, p. 45).

Mas ao mesmo tempo pode servir de local de clausura e como um “modo privilegiado de vigilância e de castigo” (Perrot, 2012, p. 331). A vida privada deve seguir regras rígidas sendo uma destas o dever de ser emparedada. De acordo com a autora: “Não é permitido indagar e nem dar a conhecer o que se passa na vida de um particular.” (Perrot, 2012, p. 54).

Na conclusão do livro, Perrot defende que ao longo dos tempos a separação entre público e privado, foi progressivamente orientando ambos os espaços e

regulando a organização da cidade (Perrot, 2012, p. 57). Há mais de dois séculos que os alojamentos operários consistem num problema social a partir das migrações urbanas e industriais. Nesse sentido, Perrot concluiu que “o direito ao alojamento, base da cidadania, deveria, doravante, fazer parte dos direitos do homem.” (Perrot, 2012, p. 261).

1.2. Teoria da Imagem: a fotografia

A fotografia foi escolhida como *medium* para a prática artística do Trabalho de Projecto. Com esta investigação prática e teórica eu busquei ampliar os suportes tradicionais da fotografia e questionar o seu uso na contemporaneidade. A cidade foi um laboratório no qual me foi possível experimentar novos suportes e novas escalas para as imagens fotográficas, a partir da sua projecção sobre muros e fachadas de prédios.

Neste sub-capítulo a fotografia é analisada sob a óptica da Teoria da Imagem tendo sido utilizados estudos de Susan Sontag (2004) e Martine Joly (1994).

1.2.1. A meia-vida⁶ da Fotografia

O mundo está saturado de imagens. Susan Sontag, em 1977, dizia que à sua volta pareciam existir mais imagens que solicitavam a sua atenção do que no passado. A primeira patente de um processo fotográfico foi registada em França, em 1839, com o invento do Daguerreótipo⁷ e, desde essa data, “praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece.” (Sontag, 2004, p. 13). Roland Barthes compartilha do mesmo sentimento: “Há fotos por toda parte, elas vêm do mundo para mim sem que eu o peça.” (Barthes, 1980, p. 31).

⁶ A meia-vida é o tempo decorrente para que metade de uma substância seja removida de um organismo através de um processo químico ou físico. Processo de desintegração de um átomo (meia-vida – Dicionário Michaelis, 2015).

⁷ Idealizado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), é um processo fotográfico de criação de imagem sem negativo onde é fixada numa placa de cobre polida (Brasiliiana Fotográfica, 2015).

No início do século XXI, o número de imagens multiplicou-se exponencialmente. Um dos motivos são os telemóveis com as câmaras fotográficas acopladas⁸ e o compartilhar rápido e fácil através das redes sociais. As aplicações *Snapchat*, *Instagram* e *Facebook*, por exemplo, oferecem a possibilidade infinita de compartilhar imagens. Nunca foi possível criar e difundir tantas imagens como no tempo presente.

As fotografias actualmente são como *fast-food*, sendo efémeras e sem memória, e feitas para serem compartilhadas, consumidas instantaneamente e de imediato substituídas por outras imagens. Numa sociedade massificada baseada no consumo tudo é descartável e a fotografia também segue essa lógica.

Até ao início do século XX o tempo de preparação dos processos fotográficos durava minutos ou mesmo horas. Um tempo longo, mas indispensável para que a fotografia pudesse surgir como uma imagem onírica e mágica. O valor dos Daguerreótipos era comparado ao de uma jóia e, por esse motivo, deveria ser bem conservado em estojos fechados, muitos destes em ouro.

Ao longo da história da fotografia o tempo de criação de uma imagem fotográfica foi diminuindo drasticamente. Os píxeis de hoje em dia são feitos para durarem o tempo que a nossa falta de atenção julgar necessário para logo os esquecer. Afim de guardar os “pedaços de mundo”, as acções prévias de observar, definir o ângulo da foto e o objecto a ser fotografado, que antes eram consideradas imprescindíveis pelos fotógrafos, são hoje suprimidas e condensadas no desejo de reter o mundo em imagem.

Como refere Susan Sontag: “Coleccionar fotos é coleccionar o mundo” (2004, p. 13). A fotografia dá-nos a falsa sensação de que é possível adquirir o mundo e tomar posse deste numa sociedade baseada no *ter*. Nesta altura pode perguntar-se: Quais as imagens que estão sendo colocadas entre nós e o mundo?

⁸ O telemóvel japonês *Sharpe J-Phone*, lançado em 2000, foi o primeiro telemóvel com uma câmara fotográfica acoplada, de 0,11 megapíxeis. (Garrett, 2018).

No século passado as fotografias eram contempladas nos álbuns através de uma acção de visionamento ritualística. Hoje elas são postadas aos milhões⁹ nas redes sociais sem invólucros. Por mais interessante que uma foto seja, ela apresenta-se frequentemente estéril de sentido. A categoria que une todas essas fotografias é a categoria de “Imagem”.

Segundo a autora Martine Joly (1994) a imagem expressa e designa algo a partir de uma representação e depende de alguém para construí-la, assim como necessita de alguém para interpretá-la (Joly, 1994, p. 29). A partir da interpretação da imagem tem-se a produção de sentido, isto é, o significado suscitado pela imagem. Portanto, a produção de sentido da fotografia é realizada no momento em que a imagem é apresentada e interpretada por alguém num determinado contexto.

Se, por algum acaso, a foto de um momento alegre e a de um momento triste forem visualizadas na rede *Web* simultaneamente, ambas podem provocar reacções semelhantes, uma vez que as imagens juntas anestesiam qualquer esboço de emoção por parte de quem as interpreta.

É evidente que o objectivo da realização de uma fotografia é variável de acordo com a época, equipamento, sujeito que opera o aparelho e o local em que será exibida – ou postada. No entanto, hoje em dia, como já foi referido anteriormente, um dos principais propósitos da fotografia é ser uma imagem de consumo rápido, pois a criação e a difusão em larga escala da imagem fotográfica é indissociável da vida dos indivíduos na nossa sociedade massificada¹⁰. Esta sociedade baseia-se no consumo e na produção em larga escala de bens e serviços entre os quais se encontra a indústria fotográfica.

⁹ Dados do ano de 2018 da rede social *Instagram* apontam que 60 milhões de fotos são postadas por dia na aplicação (Dino, 2018).

¹⁰ Trata-se de sociedades em que a grande maioria da população encontra-se inserida em um processo de produção e consumo em larga escala de bens de consumo e serviços, além de estar em conformidade com determinado modelo de comportamento generalizado (Rodrigues, 2019).

Capítulo II — SALA DE JANTAR

Espaço de conversa entre amigos e familiares. O momento das refeições é propício ao diálogo e ideal para compartilhar referências e fomentar debates.

Neste capítulo abordo o Estado da Arte a partir da análise de referências que utilizei na parte prática deste Trabalho de Projecto, a saber, a obra cinematográfica da realizadora Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) e o filme documental de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2002).

No final deste capítulo, proponho algumas reflexões sobre as práticas artísticas no espaço urbano e analiso o movimento de intervenção urbana Pixo, típico da cidade de São Paulo, no Brasil.

2.1. Análise da obra cinematográfica *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman

O filme franco-belga *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, lançado no ano de 1976, é uma das obras primas da cineasta belga Chantal Akerman (1950-2015).

A minha escolha de analisar o filme de Chantal Akerman justifica-se pelo facto do espaço interior da casa da protagonista Jeanne Dielman ser o cenário principal (Fig. 2) e um dos temas centrais do filme, sendo o nome da obra o próprio endereço da protagonista. A realizadora também faz uso do espaço privado como cenário em outros filmes, tais como: *Je, tu, il, elle* (1974), *Hôtel Monterey* (1972) e *No Home Movie* (2015).



Fig. 2 — Chantal Akerman, quadros do filme *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1976, DVD PAL, 201 min, França, Bélgica.

A obra cinematográfica aborda questões sobre o espaço privado e confronta temas ligados ao feminismo, como a opressão das mulheres no espaço doméstico. O filme pretende alcançar o reconhecimento da existência de mulheres como Jeanne Dielman cujo trabalho doméstico não é valorizado socialmente, sendo relegadas para a invisibilidade social.

A jovem realizadora Chantal Akerman produziu o filme no ano de 1975 com a idade de 25 anos, tendo insistido em ter o auxílio de uma equipa técnica composta 80% por mulheres. Akerman refere que na época do lançamento do filme não eram muitos os que davam credibilidade a uma realizadora¹¹. Akerman através deste filme provou ser possível fazer cinema com uma equipa constituída maioritariamente por mulheres.

A realizadora escreveu o roteiro do filme em duas semanas tendo afirmado numa entrevista de 2009 que a ideia lhe surgira durante uma noite em que redigira apenas algumas palavras, tendo no dia seguinte desenvolvido a ideia e escrito o

¹¹ Na área do cinema, destacam-se as realizadoras Alice Guy-Blanché, Shirley Clarke e Agnès Varda.

guião do filme como se fosse uma novela. Os detalhes foram escritos com a finalidade de “dar uma existência cinematográfica a cada gesto” (Akerman, 2009).

Segundo Akerman o filme foi escrito com a atriz Delphine Seyrig em mente, pois a atriz não desempenhava habitualmente papéis de doméstica como o da personagem Jeanne Dielman, sendo considerada na época uma *grande dame* do cinema.

Eu gostaria de ver alguém que não temos o hábito de ver arrumando a cama ou lavando a loiça. Como os homens que são cegos ao facto de suas esposas lavarem a loiça (...), Delphine era perfeita, pois, de repente, aquelas ações se tornariam visíveis (Akerman, 2009).

A realizadora destaca ao longo do filme diferentes tarefas domésticas, como a acção de descascar batatas que era estigmatizada tal como todas as outras actividades associadas à mulher “dona de casa”.

Segundo a autora, as ideias ocorreram-lhe de uma forma muito rápida e fácil, pois o ritual doméstico era o que mais observava no seio da sua família. Akerman cresceu num mundo rodeado de mulheres, dentro de casa, que segundo a realizadora “era um pouco a maneira de viver da Europa do Leste” (Akerman, 2009). Nesse sentido, pode afirmar-se que a cineasta faz um retrato fiel da condição da maioria das mulheres na sociedade europeia do pós-guerra, muitas das quais, após terem ocupado os lugares dos homens no espaço público laboral enquanto estes combatiam, tinham sido obrigadas a regressar a casa para que eles retomassem os seus postos de trabalho.

Um dos traços principais desta obra cinematográfica é a sua longa duração de 3:10 h. Cada dia tem a duração de cerca de uma hora, tendo o filme um carácter essencialmente imersivo. Os planos fixos do filme são longos e vários destes com mais de três minutos de duração, e funcionando como fotografias do espaço privado da personagem solitária. Cada plano é composto por detalhes dos quais o espectador se recordará devido à sua duração e à sua riqueza compositiva e semântica. A linguagem do filme é, sobretudo, visual, não contendo demasiados diálogos e bandas sonoras.

O filme pode ser entendido como uma tentativa de dar a conhecer os aspectos psicológicos da personagem Jeanne Dielman a partir da sua vida quotidiana. As ações domésticas são acompanhadas em tempo real como, por exemplo, preparar uma refeição, lavar a loiça, arrumar a cama e tomar um banho. A cineasta recorre pouco à técnica narrativa da elipse¹² sendo esta usada, exclusivamente, durante o sono e em alguns momentos do trabalho da personagem como prostituta. A casa é testemunha do seu trabalho realizado “às escondidas”.

Sua casa é o local das suas “cerimónias”. Ela sabe exatamente o que fazer cinco minutos depois, uma hora depois, um dia depois. Todos os objetos da casa se encontram dispostos de forma rígida em lugares que lhes são destinados por Jeanne Dielman. Nada está fora do lugar, tudo é meticulosamente arranjado no tempo e no espaço corretos. Akerman arranja as divisões da casa e dispõe os objetos num jogo de correspondência que ecoa a personalidade de Jeanne: fria, sem desejos e controlada. A personagem esconde, rejeita e condena, os seus próprios sentimentos.

Não há espaço para novos eventos, personagens e sentimentos externos. Cada acção faz parte de um rito, praticamente litúrgico. Cada movimento está ao serviço de uma acção maior a realizar com um propósito pré-estabelecido. O espectador entra num estado de extrema sensibilidade através da constante repetição das acções de Dielman, em que o menor movimento e o menor gesto não mesurado torna-se perceptível.

O acumular dessas acções não controladas e fora de ordem antecede outras atitudes não planeadas até ao ápice do filme que ocorre nos minutos finais. A introdução de um novo ponto de vista como, por exemplo, de uma divisão da casa, funciona como um choque que desestabiliza a lógica de percepção do espectador, que se familiarizou com uma maneira única de perceber a narrativa.

Como dito anteriormente, Jeanne Dielman trabalha como prostituta com hora marcada sendo a prostituição uma solução metafórica para abordar questões

¹² A elipse narrativa consiste na omissão intencional de códigos ou informações, que são, no entanto, facilmente identificados pelo espectador no contexto do filme, permitindo-lhe preencher as lacunas narrativas (Elipse – Dicionário Michaelis, 2015).

sobre a submissão feminina na sociedade patriarcal, questão essa que é confrontada com a medida de poder que uma prostituta exerce sobre os homens.

As ações banais do quotidiano são realizadas de forma indiferente por Dielman e seu filho Sylvain, de 16 anos, o qual ocupa uma posição extremamente confortável na casa na medida em que não auxilia nas tarefas domésticas. No entanto, Dielman faz questão de lhe agradecer realizando as refeições e a limpeza da casa da melhor forma possível. De igual modo, esconde o seu trabalho como prostituta pois se este fosse descoberto seria severamente censurada pela sociedade burguesa patriarcal e, simultaneamente, pelo seu próprio filho que em muitos momentos do filme a reprime e julga.

No início do filme, Jeanne e o seu filho têm um diálogo interessante em que o filho enuncia a seguinte opinião: “Se eu fosse mulher eu não faria amor com quem não amasse”, sendo esta afirmação seguida enfaticamente por outra de Dielman que advoga: “Você não sabe, você não é uma mulher”. Sylvain também lhe pergunta: “Você gostaria de se casar novamente?”, questão à qual Dielman responde de forma sintética: “Não, não irei acostumar com uma pessoa outra vez...”. Jeanne Dielman é uma mulher acostumada à sua condição de mulher, viúva e mãe, vivendo sem grandes questionamentos.

Jeanne Dielman começa o seu último dia levantando-se mais cedo do que o costume, e seguidamente sentando-se na poltrona pois tem uma hora inteira por ocupar. Ela não está “acostumada” a ter esse tempo livre. Chantal Akerman filma o tédio e a angústia da personagem. Nesse momento de suspense do filme sabemos que algo irá acontecer muito em breve, tal como numa tragédia grega. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* é um filme que reflecte sobre o espaço privado e o facto do papel social das mulheres ser reduzido à realização de tarefas domésticas não remuneradas e desvalorizadas socialmente, bem como a uma sexualidade feminina submissa ao prazer masculino.

2.2 Análise da obra cinematográfica *Edifício Master* de Eduardo Coutinho

O filme documental brasileiro *Edifício Master*, realizado por Eduardo Coutinho (1922-2014), lançado em 2002, consiste num dos principais estudos de caso da minha investigação. A escolha deste filme deve-se ao modo como o realizador registou o espaço doméstico quotidiano (Fig. 3) das personagens e compartilhou as suas histórias pessoais, tendo estes temas um lugar central na minha investigação.



Fig. 3 — Eduardo Coutinho, quadros do filme *Edifício Master*, 2002, DVD NTSC, 110 min, Rio de Janeiro, Brasil.

Eduardo Coutinho tem três das suas longas-metragens na “Lista dos 100 melhores filmes brasileiros”, a saber: *Edifício Master* (2002), *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Jogo de Cena* (2007).

O Edifício Master é um prédio residencial localizado no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, e conta com 276 apartamentos e cerca de 500 moradores de diferentes classes sociais. O realizador e a sua equipa alugaram um apartamento e permaneceram no prédio por um mês, tendo nesse período de tempo realizado 37 entrevistas.

As filmagens das entrevistas foram feitas dentro da casa dos moradores, na maioria das vezes no quarto ou na sala. As perguntas permeiam o mundo particular dos entrevistados, suscitando histórias relacionadas com o seu espaço

doméstico e a sua ligação ao prédio. Coutinho também entrevistou funcionários do edifício, como o síndico e o porteiro. Durante os relatos percebemos que a relação estabelecida pelos funcionários com o local de trabalho não é apenas profissional, mas é também afectiva.

Existe uma empatia na relação dos moradores com o realizador e a equipa de filmagem. O filme, de carácter documental, explora narrativas marcadas por dramas, aventuras, paixões, solidão e desejos. Logo no início do filme uma das mais antigas moradoras do prédio resgata a memória do Edifício Master ao recordar-se dos locais de prostituição no prédio onde “se formavam filas de clientes nos corredores” (Coutinho, 2002). A senhora também nos conta histórias sobre os momentos difíceis como, por exemplo, os assassinatos e os suicídios que ocorreram dentro da moradia.

Mas as narrativas são diversas: um casal que se conhece num anúncio briga em frente às câmaras, uma mulher fala sobre a sua vida como prostituta, um ex-treinador descreve a sua carreira no futebol, um ex-actor relata a sua frustração por ter ficado surdo, uma senhora relata um assalto que sofreu, e uma imigrante espanhola conta a sua vida como empregada doméstica no Rio de Janeiro.

São pessoas comuns compartilhando as suas memórias e narrando o seu quotidiano, mas as singularidades dessas narrativas transformam-nas em histórias extraordinárias que, no entanto, ao longo do filme tomamos como verdadeiras. É uma mistura de verdade e ficção, situando-se numa linha ténue entre o que pode realmente ter acontecido e o que foi “enriquecido” pelo realizador. De facto, um filme documental nunca poderá ser considerado verídico já que existe a construção de um discurso sobre o real.

Coutinho aborda a dimensão existencial da cidade e enfatiza a relação afectiva que existe entre as pessoas e o espaço urbano. O realizador captou a trama de cada indivíduo e, de certa forma, a sua ocultação no anonimato de uma metrópole. O filme contribui para a formação de uma identidade colectiva constituída pelos moradores e funcionários, ao mesmo tempo que incita a formação de novos imaginários colectivos no contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro.

O realizador recorre a uma edição simples e sem uma sequência fechada de perguntas, abrindo-se espaço para o imprevisto. A filmagem segue a estrutura realizador-câmara-entrevistado, e as entrevistas foram realizadas recorrendo a uma abordagem simples e directa. Coutinho em nenhum momento julga os entrevistados, pois o importante na cena é o modo *como* cada personagem fala de si mesmo e não *o que* fala. A casa e os objectos dialogam com as histórias contadas criando interacção com o espaço doméstico de cada um.

O filme constitui um importante estudo de caso sobre o espaço urbano a partir de uma perspectiva afectiva e simbólica. *O Edifício Master* é um guia afectivo da cidade do Rio de Janeiro, tendo reunido a cartografia íntima de vários personagens da cidade a partir da relação dos moradores com o lugar onde habitam.

2.3. Práticas artísticas no espaço público

Os seres humanos desenvolveram a capacidade de se exprimir e, ao longo de milhares de anos e ao ritmo das civilizações, foram deixados traços visíveis de sua passagem.

No início, as pinturas rupestres constituíam uma forma de comunicação desenvolvida a partir de impressões visuais, sendo as rochas o suporte para os grafismos gravados, desenhados ou pintados. No mundo actual, temos a mesma necessidade de comunicar, e utilizamos os muros da cidade para continuar a desenvolver essas impressões visuais. Na Europa e nos EUA, a partir da segunda metade do século XX, paralelamente à modernização das cidades, a arte urbana começou a desenvolver-se.

Tendo como base a liberdade de expressão, os artistas apropriam-se do espaço urbano e procuram transmitir uma mensagem, uma reivindicação, um ponto de vista. Muitos utilizam pseudónimos e buscam inspiração na própria rua.

São várias as formas de intervir na cidade como, por exemplo, desenho, pintura, *stencil*, cartaz, gravura, foto, vídeo, instalação, escultura, entre outras. A

partir de ferramentas como a cola, o papel, tintas em spray, pincel, rolo de tinta, marcador, giz, adesivo, mosaico, cerâmica, linha, tecido, fita adesiva, martelo, entre outros.

Ao longo dos anos, a arte urbana carrega com diferentes graus de intensidade três características principais, a saber, a ilegalidade, a efemeridade e a gratuidade. Porém, a internet tornou possível o prolongamento da sua vida, através da difusão dos registos em fotografia e vídeo, e hoje a arte urbana desdobra-se nas grandes vias das redes sociais como se fossem extensões das ruas. No entanto, tal como refere Caroline Desnoëttes, cabe salientar que a arte urbana é cada vez mais reconhecida e, na actualidade, a fronteira entre a rua e o cubo branco¹³ torna-se progressivamente mais ténue (Desnoëttes, 2015, pp. 1-2).

A cidade é um lugar de expressão e a paisagem urbana carrega tanto as marcas do passado como as marcas das modificações actuais, exibindo no presente uma revolução caótica. A escrita e a imagem estão omnipresentes na paisagem e oferecem matéria-prima para uma pesquisa estética variada. As *tags*, o grafite e a colagem de cartazes são os resultados da acção de movimentos artísticos activos de intervenção urbana.

A arte urbana parte do princípio da efemeridade e somos tão transitórios quando as nossas criações, e esse movimento artístico ajudou a criar uma nova interpretação de cidade vista agora como um organismo vivo.

Criar algo é em si um acto politicamente motivado e a realização de práticas artísticas no espaço público pode ter uma dimensão subversiva e questionadora. Estas práticas artísticas confrontam a hierarquia e a dominação exercidas pelos agentes políticos detentores do poder, transformando-se num instrumento muito útil de resiliência e contestação dos códigos dominantes.

Nesse sentido, a arte urbana está próxima do Anarquismo, cuja ideologia política contesta a regulação e a hierarquia, e pode ser considerada uma forma de

¹³ Esta tendência, nascida na década de 1960, tem como objectivo criar uma atmosfera higienizada, semelhante a um museu dentro da galeria. A sua primeira característica é "neutralizar" o espaço da exposição cobrindo as paredes com tinta branca fosca e instalando um sistema de iluminação homogéneo a partir do tecto (Ximenes, 2013).

activismo de cunho político quando engajada, apresentando a capacidade de intervir directamente no principal palco das injustiças sociais, isto é, a cidade.

Este tipo de prática artística no espaço público confronta algo que é primordial na manutenção da ordem e do poder: o que pode ser visível e o que deve permanecer invisível em uma sociedade (Oliveira & Marques, 2015, p. 136).

Para Pelbart, na fase actual do capitalismo, não só os corpos, mas também as subjetividades se tornam material a ser otimizado, gerido, controlado e explorado:

Chame-se como se quiser isto que nos rodeia, capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica, o fato é que vemos instalar-se nas últimas décadas um novo modo de relação entre o capital e a subjetividade. O capital, [...] através da ascensão da mídia e da indústria de propaganda, teria penetrado e colonizado um enclave até então aparentemente inviolável, o Inconsciente (Pelbart *apud* Oliveira & Marques, 2015, p. 128).

Na rua não há controle da produção criativa de sentido e há diversos estilos com as mais variadas mensagens. A rua consiste num espaço democrático em que as pessoas utilizam da sua liberdade individual muitas vezes em contextos em que vigora um poder totalizante e colonizador dos corpos, das subjectividades, da força e da criatividade (Pelbart *apud* Oliveira & Marques, 2015, p. 135). Portanto, de acordo com Schechner, quando as pessoas ocupam as ruas de modo criativo, lúdico e afectivo, elas abrem espaço para expor, criticar e colocar em tensão os factos opressivos da vida social (Schechner *apud* Oliveira & Marques, 2015, p. 135).

Segundo Desnoëttes, os artistas urbanos interrogam-se sobre o papel da arte na cidade e na vida de cada um (2005, p. 2). De igual modo, a autora ao longo do livro *Découvre le Street-Art* (2005) elenca diversas questões colocadas pelos artistas urbanos:

- Reagir aos códigos sociais e questionar o que é e o que não é representado. Formar opiniões e ser crítico aos acontecimentos atuais;
- Intervir com a liberdade e a energia encontrada na rua. Trabalhar no risco e na aventura;

- Fazer parte da história da cidade e inscrever-se no património;
- Deixar a arte acessível a todos. Considerar a rua como uma galeria aberta ao máximo número de pessoas;
- Trabalhar sob os olhares dos pedestres e compartilhar experiências com eles. Contar histórias como se fossem fragmentos de um diário íntimo;
- Criar uma arte forte que prenda a atenção como uma publicidade;
- Ser julgado pelos “profanos” e não pelos críticos de arte;
- Fazer sorrir e, eventualmente, propor uma reflexão ao oferecer o próprio olhar num mundo de mudanças.
- Estimular o olhar das pessoas com uma intervenção efémera. Surpreender e despertar uma reacção criativa no espectador;
- Encontrar novos terrenos de intervenção urbana. Transformar de maneira artística os suportes que estão abandonados ou degradados;
- Obter inspiração da localização de um muro, da sua altura, superfície, posição. Interagir na superfície aproveitando as cores, texturas e relevos;
- Embelezar as ruas e valorizar o espaço urbano ao imprimir um aspecto humano. Dar um toque de surrealismo na rua;
- Instalar uma pausa no ritmo rápido da cidade para fazer as pessoas desacelerarem. Fazer da obra um lugar de encontro, de passagem e de diálogo e um ponto de conexão e de comunicação;
- Comunicar aos outros com códigos urbanos;
- Deixar um traço da sua própria passagem na cidade. Ser reconhecido e respeitado. Criar a sua própria identidade como uma publicidade para si mesmo.

E, a partir de uma perspectiva dos estudos de género, vale lembrar que a arte urbana, não raras as vezes, está associada aos estereótipos do domínio masculino que são portadores das características como a valentia e a coragem. Além do mais, é uma arte maioritariamente associada e praticada por homens, sendo eles os maiores expoentes da arte urbana, tais como: Banksy, Space Invader, Shepard Fairey, Jef Aerosol, JR, Os Gêmeos, Kobra, Vhils e Bordalo II.

Um estudo realizado em Portugal, publicado em 2007, concluiu que embora a comunidade do graffiti defenda a “ruptura em relação ao contexto social envolvente”, ela reproduz os estereótipos tradicionais de género. E, caso as artistas urbanas queiram ser reconhecidas nesse movimento, têm necessariamente que masculinizar-se. De acordo com Sanchez, masculinizar-se:

(...) significa vestir de forma diferente, estar disposta a usar o seu corpo ‘como uma arma’, seja para fugir da polícia ou de um vigilante, seja ‘para saltar muros ou arriscar algum tipo de lesão’. O maior sinal ‘da sua aceitação no meio será, porventura, o ser tratada como ‘um dos rapazes’. Ainda assim, conclui, ‘não é certa a sua aceitação e reconhecimento’ (Sanchez, 2007).

2.3.1. Arte Urbana e resistência social e política: Pixo

O Pixo é um movimento que recorre a uma forma de expressão única, anárquica e transgressora de apropriação do espaço urbano pelas pessoas. O movimento Pixo, como se conhece atualmente, foi consolidado na cidade brasileira de São Paulo no início da década de 1980. É uma derivação das intervenções urbanas feitas em algumas capitais brasileiras, no período entre 1940-1950, sob a forma de declarações políticas.

O Pixo é uma cultura de intervenção urbana que compreende a acção de pintar os nomes ou *tags* (assinaturas) daqueles que praticam a acção de pixar: os pixadores. São traços feitos nos muros, nas fachadas de prédios e viadutos da cidade através da estética da caligrafia.

O nome Pixo deriva da palavra piche¹⁴ cujo significado é gordura/alcatrão. A cor preta das ruas é a cor da tinta fosca da lata de spray e os muros brancos são um convite à ocupação (Fig. 4).

¹⁴ Piche significa “Substância negra, resinosa, extremamente pegajosa, destilada do alcatrão ou da terebintina; pez” (piche — Dicionário Michaelis, 2015).



Fig. 4 — Lost Art, *Por trás das Letras I*, 2008, 7:23 min, Imagem do Slideshow de 58 fotografias p/b. Coleção Lost Art, São Paulo, Brasil.

Segundo Karina Kuschnir e Vinícius Azevedo, o Pixo define-se como uma comunicação fechada, de pixador para pixador, sendo uma forma de expressão que recorre a uma escrita criptográfica, e que apesar da aparente ilegibilidade para os leigos, esses grafismos enigmáticos são interpretados pelos pixadores (Kuschnir & Azevedo, 2015, p. 113). De acordo com estes autores:

Pessoas, identidades, regiões; que trazem consigo memórias, histórias de vidas, projectos, perdas, sensações intensas de prazer, medo, aventura, revolta, realização, risco e morte. Não são apelidos, mas sim ‘nomes’, no sentido social do termo, ou seja, denominações que remetem à biografia do indivíduo e à reputação que adquire junto aos seus pares (Kuschnir & Azevedo, 2015, p. 113).

Existe um cunho artístico na acção dos pixadores cuja busca pela originalidade faz parte do processo criativo. Nota-se uma preocupação estética que

vai além do rabisco. É uma prática ilegal perante a lei brasileira¹⁵, mas que exige técnica e talento (Wainer & Oliveira, 2009).

As origens estéticas do Pixo remontam às capas de CD's de grupos de rock dos anos 1980. A logótipo utilizada pelos grupos *Iron Maiden* e *Kiss* foram inspiradas nos caracteres das runas¹⁶.



Fig. 5 — Steve Harris, *Iron Maiden*, 1975, logótipo.



Fig. 6 — Ace Frehley, *Kiss*, 1973, logótipo.

A pixação é uma manifestação transgressora, pois os pixadores não pedem permissão a nenhum proprietário para realizá-la, que pode ser apagada a qualquer momento pelos agentes repressores do Estado ou pelos proprietários. O pixador Cripta, no filme documental *PixoAção* (Rodrigues, 2014), defende que “os muros e portões para fora da casa são públicos”.

De acordo com Zambetti, o objectivo do movimento pode ser traduzido da seguinte maneira: “Este muro, este prédio, esta propriedade não é sua. Não reconhecemos esta cerca e a cidade não tem dono. As tintas depositadas nas ruas traduzem a visão da alma urbana através do ícone meu, no espaço nosso” (Zambetti *apud* Rodrigues, 2014).

¹⁵ Lei de Crimes Ambientais – Lei 9605/98. Lei nº 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998.

¹⁶ Tipo de escrita utilizada pelos povos bárbaros germânicos e anglo-saxónicos (*Runes* – Cambridge Dictionary, s.d.).

A verticalização da maior cidade do hemisfério sul, isto é, São Paulo, acabou por torná-la num espaço quase infinito de criação. A arte urbana interage com a dinâmica da cidade e o preto cobre a fachada dos prédios. A caligrafia intervém no espaço urbano e segue as mesmas linhas da cidade transformando-a num caderno de caligrafia gigante (Fig. 7). “São Paulo é a maior galeria de arte a céu aberto”, segundo o artista Kobra (Paiva, 2016).



Fig. 7 — Lost Art, *Por trás das Letras II*, 2008, 7:23 min, Imagem do Slideshow de 58 fotografias p/b. Coleção Lost Art, São Paulo, Brasil.

Quem participa do movimento Pixo tem em mente três motivações principais:

1) Reconhecimento social: a necessidade de se manifestar e obter uma promoção existencial;

2) Lazer e adrenalina: como, por exemplo, a prática de escalada de prédios altos e cabe lembrar que o pixo é uma actividade não autorizada.

3) Protesto: uma acção política como forma de liberdade de expressão: “a lata de tinta é a voz do povo nos muros” (Walter, 2010).

Os praticantes do movimento Pixo têm o intuito de chamar a atenção da sociedade por meio da afirmação da sua própria existência. As letras, as formas e as frases, embora partam do indivíduo, conectam o colectivo.

Na actualidade a pixação é uma reacção à cidade e algo próprio e caracterizador de São Paulo. Como é referido no filme documental *Marca das Ruas 2*:

A cidade propicia esse tipo de intervenção, tão notória e tão típica a ela. A cidade pede isso! (...) Você passa a entender um pouco mais a relação centro-periferia e a dificuldade de viver numa cidade como São Paulo onde todo mundo é um pouco invisível (Soulza, 2012).

O movimento Pixo pode ser analisado a partir da ideia da invisibilidade do sujeito que habita uma grande cidade, pois o que move a acção do pixador é fazer a sua marca: “eu estou aqui e quero que as pessoas me vejam. Eu quero contribuir de alguma forma para que a minha existência não fique nula” (Soulza, 2012). Essa interlocução carrega características típicas da metrópole de São Paulo como o egoísmo e o individualismo.

Louise Chin¹⁷ (Camnitzer, 2014, pp. 108-109) advoga que o Pixo consiste numa ferramenta de protesto político contra as injustiças sócio-económicas que prevalecem na cidade de São Paulo, onde o crescimento económico não reduziu a diferença entre ricos e pobres.

Sobre a questão “a quem pertence essa expressão artística?” o jornalista Fred Melo Paiva faz a seguinte reflexão:

A arte pertence ao dono da casa e à cidade. É uma forma de expressão transgressora que visa questionar o uso do espaço público e a soberania da propriedade privada na sociedade neo-liberal constituindo uma forma de resistência à lógica do Capitalismo (Paiva, 2016).

¹⁷ Louise Chin é jornalista e moradora da cidade de São Paulo, e integra o colectivo Lost Art juntamente com o fotógrafo Ignacio Aronovich tendo ambos participado em diversas exposições que integraram registos fotográficos do movimento Pixo em São Paulo (Camnitzer., Compagnon., & Carrillo., 2013, p. 108)

O Pixo vem ao encontro da ideia do resgate do espaço público urbano através da arte num contexto neoliberal de gentrificação das cidades. A pixação aparece como expressão e artifício que resiste tanto à lógica mercantil quanto às tentativas do poder institucional por geri-la dentro de um projecto urbano que se pretende asséptico e artificial (Oliveira & Marques, 2015, p. 127).

Em jeito de conclusão, Karina Kuschnir aborda a questão do Pixo:

Como a tradição da antropologia urbana vem ressaltando, a cidade é complexa, feita de múltiplas camadas de significados, seguindo gramáticas de compreensão diversas e muitas vezes conflitantes (Velho, 1973, 2013; Magnani, 2002). A pichação é um universo de linguagem visual, com nomes, *tags*, caligrafias, e também uma linguagem simbólica e sonora, com um vocabulário próprio (Kuschnir, 2015, p. 121).

A pixação, segundo Ana Oliveira e Angela Marques, não é apenas imagem, nem apenas processo, é um artifício criado na tensão e na relação entre essas duas situações quando a imagem se torna potente (Oliveira & Marques, 2015, p. 134). Não se trata de uma relação directa e representativa, mas de um conjunto de relações conflituosas entre sujeitos e lugares. A partir dessa tensão surgem novos lugares construídos pelos pixadores.

O pixador Cripta foi convidado a expressar-se através do Pixo, na exposição *Grafitte, Né Dans La Rue*¹⁸ realizada em 2009, pela *Fundation Cartier pour l'art contemporain* em Paris. Cripta afirma que a pixação também é uma linguagem, e que o Pixo a partir dessa exposição passou a ser reconhecido no campo da arte contemporânea. Ele relata que foi uma grande experiência representar o Pixo dentro de um campo institucional e diz ter sido um contraste absurdo (Paiva, 2016).

No entanto, dentro do movimento Pixo há pixadores que defendem a ideia de que o Pixo não é arte, mas protesto, e deve continuar sendo um movimento transgressor ao conceito de arte contemporânea não devendo institucionalizar-se. Abordar o Pixo como arte seria uma forma de domesticá-lo.

¹⁸ Exposição que teve como objectivo realizar uma retrospectiva mundial para dar a conhecer a arte urbana.

No filme documental *Marca das Ruas 2* (2012), uma pixadora exclama: “É terrorismo poético! É uma arte, sim! É uma poesia, uma poesia urbana, uma poesia marginal!” (Rodrigues, 2014). O Pixo carrega alguns conceitos do Terrorismo Poético¹⁹ como refere o autor anarquista Hakim Bey:

A arte Poético-Terrorista também pode ser criada para locais públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds (...). Não importa se o TP [terrorismo-poético] é dirigido a apenas uma ou várias pessoas, se é "assinado" ou anónimo: se não muda a vida de alguém (além da do artista), ele falhou. (...) Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo da arte. (...) Os Terroristas-Poéticos comportam-se como um trapaceiro totalmente confiante cujo objetivo não é dinheiro, mas transformação. (...) O melhor TP é contra a lei, mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte (Hakim Bey, 2003, pp. 6-7).

Como foi referido anteriormente, a pixação pode ser considerada como uma prática anárquica e semelhante ao Terrorismo Poético: “uma arte como crime”.

¹⁹ Ideia abordada pelo autor anarquista Hakim Bey no livro *CAOS- Terrorismo Poético e outros crimes exemplares* (2003).

Capítulo III — CORREDOR

Este capítulo foi nomeado “Corredor” por ser um local de percurso, um caminho cheio de portas, as quais serão abertas, cronologicamente, no decorrer desta análise. De igual modo, são apresentados alguns trabalhos artísticos com temas afins aos que foram desenvolvidos no Trabalho de Projecto.

3.1 Projectos de Intervenção Urbana: Percursos e Motivações

A minha trajectória pessoal é marcada por muitas mudanças de endereço, tendo desde a infância até à fase adulta habitado em cerca de 20 casas diferentes. A vida nómada e a emigração fazem parte da minha família. O meu pai era fotógrafo amador e desde pequena que eu o via, com a sua câmara e o seu tripé, fotografando essas mudanças. Eu cresci revendo as caixas de fotografias analógicas conservadas no armário da casa dos meus pais. A fotografia de arquivo e a fotografia vernacular sempre me interessaram.

A minha série *Dos objectos que me cercam e também os que não* (2012) marca o início de um interesse voltado para o quotidiano e a percepção de que o espaço doméstico é um espaço ambíguo. Como mostra a figura 8 este ensaio fotográfico feito no interior da minha casa foi uma forma de lidar com questões familiares difíceis.



Fig. 8 — Barbara Rossi, Seleção de 6 fotografias da série *Dos Objectos que me cercam e também os que não*, 2012, fotografias digitais p/b, dimensões variáveis. Coleção da artista, Rio Claro, Brasil.

O meu trajecto enquanto artista urbana começou na cidade de Lavras, no Brasil, com o projecto *Farfalle* (2013). Numa noite de insónia acordei às 2h da manhã e recortei o máximo de borboletas que me pareceram necessárias, tendo seguidamente colado-as na parede do meu quarto (Fig. 9). Através dessa acção, tinha como intenção libertar alguns dos medos e anseios que estavam presentes na minha vida. Num segundo momento, realizei intervenções nos muros e calçadas da minha vizinhança a partir da técnica do *stencil* (Fig.10).



Fig. 9 — Barbara Rossi, *Farfalle I*, 2013, fotografia digital a cores, 3056 x 4592 px, Coleção da artista, Lavras, Brasil.



Fig. 10 — Barbara Rossi, *Farfalle II*, 2013, fotografia digital a cores, 3056 x 4592 px, Coleção da artista, Lavras, Brasil.

As intervenções foram realizadas durante o período da madrugada em locais que faziam parte do trajeto da minha casa à universidade. Ocupei a cidade com os meus anseios, partilhei os meus medos e fiz do espaço urbano a minha propriedade e laboratório de criação.

Um ano depois, em 2014, iniciei a minha Licenciatura em Gestão Pública com ênfase em urbanismo, tendo-me mudado para a cidade do Rio de Janeiro onde fui aluna da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Durante esse período, fui moradora da Residência Estudantil, que era constituída por um complexo de dois edifícios chamado pelos estudantes de *OcupAló* (tratava-se de uma moradia em status de ocupação²⁰). Entre os anos de 2014 e 2017, tive oportunidade de vivenciar o movimento social estabelecido em prol da luta pela assistência estudantil com foco na moradia. Essa experiência despertou-me o interesse por temas relacionados com a habitação e a cidade.

Durante o período em que estive na Residência realizei fotografias dos quartos dos moradores. Foram retratados 60 quartos de estudantes na série intitulada *Mundos Efémeros* (2015). No decorrer da realização desta série fui confrontada com o espaço privado dos estudantes e espectadora de um espaço com várias camadas sobrepostas de histórias. A presença de certos objetos na cena, ou a ausência deles, representava o modo como cada estudante criava o seu mundo particular. Cada estudante era livre para criar o seu espaço pessoal numa área de 2 x 5 m², como pode ser visto a partir das figuras 11 e 12:

²⁰ O movimento de ocupação tem as suas bases políticas no termo anarquista *okupa* (equivalente em inglês aos termos *squat* ou *squatting*). É uma forma de luta, de vivência libertária e de afirmação através da reivindicação de espaços (*squat* – Cambridge Dictionary, s.d.).



Fig. 11 — Barbara Rossi, *Diogo*, 2014, fotografia digital p/b impressa sobre papel 80 g (21 x 29,7 cm), integrante da instalação *Mundos Efêmeros*. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 12 — Barbara Rossi, *Marcia*, 2014, fotografia digital p/b impressa sobre papel 80 g (21 x 29,7 cm), integrante da instalação *Mundos Efêmeros*. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

O elemento humano ganha destaque nessa série. Era importante a presença do corpo que habita esse espaço e luta por ele. O ensaio procurou retratar a singularidade de cada quarto, e a atmosfera estabelecida em torno das memórias do estudante.

A pesquisa realizada como Trabalho de Conclusão de Curso da minha Licenciatura teve como foco a Reforma Urbana do século XX, na cidade do Rio de Janeiro e a relevância da imagem fotográfica na construção de uma ideia de cidade. Nas considerações finais, defendo que a cidade é um local de disputa entre agentes políticos em diferentes níveis de poder (Rossi, 2017). Os projectos artísticos que desenvolvi no programa de mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais estão ligados directamente à questão do urbano e expressam, de forma contundente, a minha formação em Gestão Pública.

Enquanto estudante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro (2014-2016), as minhas pesquisas práticas e teóricas focalizaram-se na relação entre fotografia e cidade. Durante esse período, foram desenvolvidos dois projectos fotográficos em territórios periféricos da cidade do Rio de Janeiro, a saber: *À Sombra de Bangu* (2015) e *Ilhinha* (2016). O primeiro projecto retrata os personagens e os locais explorados no bairro carioca de Bangu ao longo de 4 meses (Fig.13).



Fig. 13 — Barbara Rossi, *Sônia*, 2015, impressão fotográfica em Goma Bicromatada s/papel 300 g (6 x 6 cm), integrante da Instalação *À Sombra de Bangu*. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Já o projecto *Ilhinha* consiste numa série de fotografias realizadas numa praia²¹, em status de ocupação na cidade do Rio de Janeiro, no decorrer do qual acompanhei por 1 ano alguns pescadores e as suas famílias (Fig. 14). As imagens são os registos das suas rotinas²² em terra e no mar.



Fig. 14 — Barbara Rossi, *Francisca, Salim e Sarah*, 2016, fotografia digital a cores s/papel fotográfico (21 x 29,7 cm), integrante da exposição *Ilhinha*. Colecção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

²¹ Chamada popularmente de “Praia do Marrom”, fica localizada na ilha do Fundão, na Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²² Vivência marcada por uma luta diária para permanecer no local, uma vez que se trata de um território altamente disputado.

Capítulo IV — COZINHA



Fig. 15 — Barbara Rossi, *Vazio*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

A cozinha é o local das conversas demoradas enquanto se prepara a refeição. Local de encontro e um ótimo espaço de troca (Fig. 15).

4.1. Deslocamento Brasil-Portugal

Iniciei o curso de mestrado com a ideia de fazer um fotolivro. Entretanto, no segundo semestre, as fotografias até então realizadas com o objectivo de compor o fotolivro, ganharam uma nova escala com a ideia de projetá-las. E, seguidamente, comecei uma busca por fotografias da minha vida pessoal numa tentativa de entendimento em relação às minhas origens. Como descreve um trecho do meu diário, escrito durante a viagem de avião São Paulo-Lisboa (Fig. 16), em Outubro de 2017:

A viagem Brasil-Portugal tem sido de reflexão sobre quem eu me tenho tornado. Volto à Europa em busca de continuar o processo de entender quem eu sou. Cruzar a linha do Equador com turbulência me faz lembrar que, nem de longe, esse será um processo fácil. Mas que eu seja feliz (Rossi, 2018).

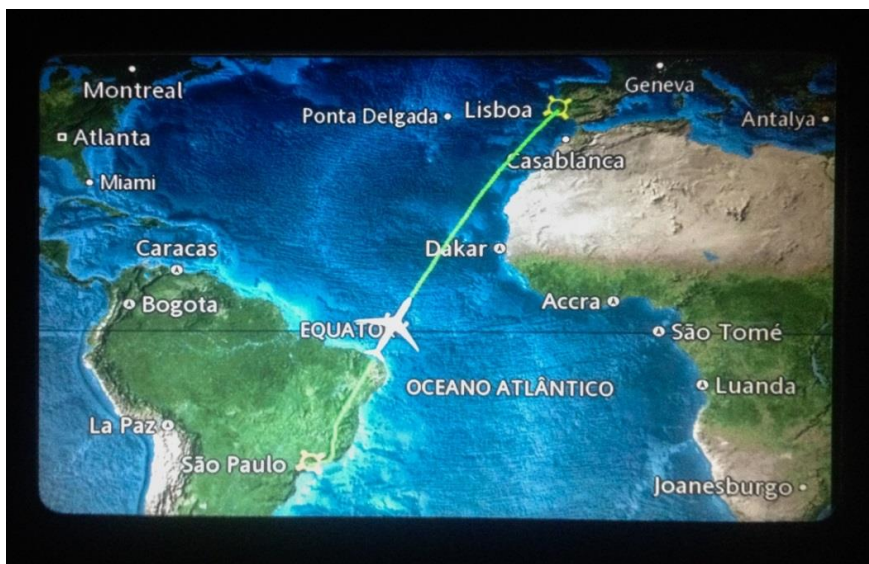


Fig. 16 — Barbara Rossi, *Sobrevoos*, fotografia digital a cores, 1056 x 680 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

A escolha de deixar o Brasil e estudar num território europeu, até então desconhecido, representou para mim uma grande mudança. Atravessar o Oceano Atlântico foi deixar para trás algumas inseguranças afim de descobrir outras. Inicialmente senti-me deslocada, sentimento que representei através de uma fotografia (Fig. 17).



Fig. 17 — Barbara Rossi, *Deslocada*, 2017, fotografia digital a cores, 658 x 658px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

Logo no início da minha estadia, apercebi-me que a diferença climática era bastante impactante no modo como me sentia. Durante o inverno é necessário uma pessoa estar bastante aquecida e abrigada, o que significa passar uma grande parte da sua jornada num espaço fechado. A mudança desse paradigma impressionou-me.

A chegada à nova morada, em Évora, foi descrita de forma entusiasmada no meu diário: “Hoje foi um dia, de facto especial, fechei o aluguel do meu quarto, da minha nova morada. Tem uma janela com uma vista linda do bairro cheio de casinhas iguais” (Rossi, 2018). Desde o primeiro momento que o novo espaço se tornou num objeto de estudo, o que também se pode observar pela ilustração no meu diário (Fig. 18).

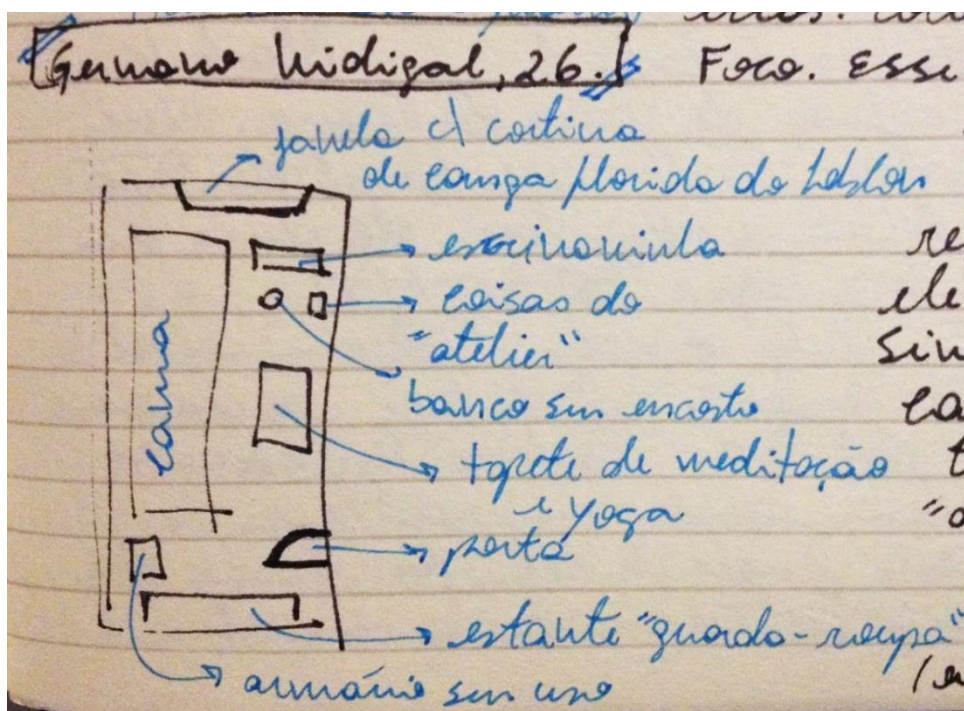


Fig. 18 — Barbara Rossi, *Planta do meu quarto*, 2017, fotografia digital, 1108 x 809px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

Depois de alguns dias passados com o propósito de me reconhecer no novo lugar, realizei saídas à deriva pelo meu bairro. Os passeios tornaram-se frequentes e pude identificar possíveis locais para colocar em prática algumas ideias de intervenção urbana.

4.2. Testes

A ideia da realização de projecções de fotografias nas fachadas de prédios surgiu quando apresentei o trabalho final do primeiro semestre do mestrado, cujo suporte para as imagens foi a parede branca e asséptica do prédio de Arquitectura do Colégio dos Leões. A ideia inicial surgiu quando um professor me disse que os alunos não costumavam fazer esse tipo de projecção no exterior.

A escolha dos locais²³ das intervenções urbanas levou em consideração as questões afectivas que foram surgindo ao longo dos meus trajectos quotidianos na cidade e a proximidade com a minha casa. Também foi levado em conta o alcance de visibilidade que o edifício poderia ter durante as projecções.

Procurei criar selecções de imagens que dialogassem esteticamente com o sítio escolhido para a projecção. Aos poucos, fui compreendendo que havia uma intensão implícita de descobrir Portugal e, simultaneamente, de ocupá-lo.

Comecei o mapeamento dos locais e fotografei as fachadas. Tomei notas e para auxiliar no processo utilizei a aplicação *Google Maps*. As imagens abaixo ilustram a fase inicial da pesquisa pelos locais em março e abril de 2018 (Fig. 19).

²³ Exemplos de locais na cidade de Évora, Portugal: Prédios da rua Germano Vidigal; casas no trajeto da Ecopista: Bairro Nossa Senhora da Saúde até o Colégio dos Leões; Ruínas da Ermida de São Bartolomeu; Muralha de Évora; Sociedade Harmonia Eborense, Silos da antiga Fábrica dos Leões e Silos da ex-EPAC.



Fig. 19 — Barbara Rossi. *Montagem com capturas de ecrã do software Google Maps e registros*, 2018, dimensões variáveis. Coleção da artista, Évora, Portugal.

O Silo da antiga Fábrica dos Leões²⁴ foi um local muito importante porque foi possível subir até o terraço e observar o traçado e os edifícios da cidade de Évora, como se pode observar nas figuras abaixo (Figs. 20-21).

²⁴ Atualmente Escola de Artes da Universidade de Évora.



Fig. 20 — Marius Araújo, *Silo dos Leões*, 2018, fotografia digital a cores, 916 x 687 px. Coleção da artista, Évora.



Fig. 21 — Barbara Rossi. *Captura de ecrã* do software Google Maps, 2018, 869 x 104 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

Os testes realizados para o primeiro projecto de intervenção urbana começaram com a vontade de ver as fotografias ganharem uma nova escala em

termos de comunicação. Nesta altura, eu tive a oportunidade de me emprestarem, na Escola de Artes da Universidade, um aparelho videoprojector de longo alcance. Seguidamente, dei início à fase de testes, tendo começado a projectar nas fachadas dos prédios da minha vizinhança. Progressivamente, fui realizando testes em outros locais de Évora com fotografias dos meus trajectos à deriva pela cidade e do meu espaço doméstico (Figs. 22-26).

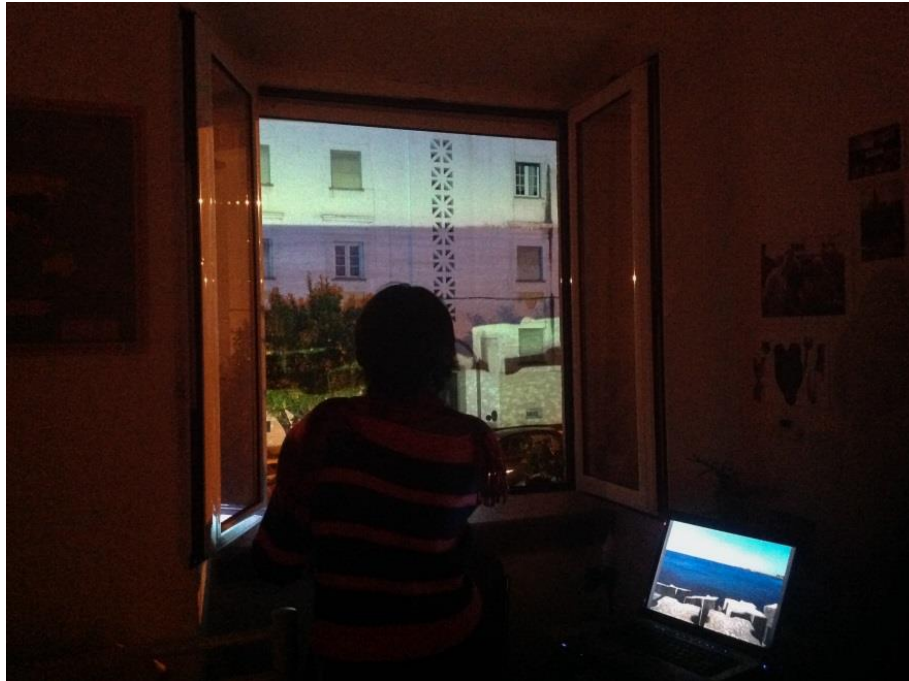


Fig. 22 — Bárbara Rossi, *Teste 1*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 23 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 24 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 25 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 26 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.

Num certo momento da fase inicial do projecto, um amigo questionou-me se havia pedido permissão aos proprietários dos imóveis, tendo a minha resposta sido negativa. Em retrospectiva, penso que o que mais me fascinou nessa prática foi o seu aspecto subversivo, mas ao mesmo tempo poético, e, por outro lado, foi o seu aspecto invasivo e, a princípio, não autorizado. Como relato no meu diário: “Eu incomodei os meus vizinhos porque escolhi começar a projectar no prédio que fica em frente da minha casa. Fui ouvida e vista. Ocupei um prédio” (Rossi, 2018). A intenção era apresentar, como um grande poster, o meu interior no exterior. A fotografia projectada por vezes recobria a fachada inteira de um edifício.

A intervenção acontece de forma efémera e desperta a curiosidade de quem vê a fotografia fora dos formatos tradicionais, somado à estranheza de ver as fotografias associadas ao foro privado serem externalizadas em grande escala. Através de aparatos digitais, foi possível à fotografia, antes reservada aos pequenos estojos dos daguerreótipos, ganhar a dimensão de casas e prédios.

4.2.1 Considerações técnicas

O conjunto de equipamentos que utilizei era composto de um videoprojector, um computador portátil (ou *pen drive*) e uma extensão de rolo de 25 metros. O tempo para a projecção de cada fotografia era de 3 a 5 minutos, com duração total estipulada entre 1 e 2 horas (somadas a instalação e a desinstalação dos equipamentos).

Cabe salientar, do ponto de vista técnico, que todas as acções eram flexíveis e susceptíveis às mudanças de acordo com o dia e o espaço escolhido para a intervenção. Havia a necessidade de instalar-me no local, pois era preciso habitá-lo momentaneamente (Figs. 27-28).



Fig. 27 — Barbara Rossi, *Teste I*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 28 — Barbara Rossi, *Teste II*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.

Era preciso auxílio para transportar e instalar os equipamentos, e as projecções só foram possíveis com a ajuda de muitos amigos. Esse facto fez com que a acção artística se tornasse coletiva em vários momentos.

Eu também precisava mobilizar a vizinhança do edifício que seria usado como suporte da intervenção. O equipamento de projecção demandava energia eléctrica para ser ligado, pois não contei para esta prática com um videoprojector portátil que funcionasse a bateria. Por conseguinte, era necessário solicitar o empréstimo da energia eléctrica para que fosse possível ligar a extensão de rolo e, portanto, o videoprojector e o computador portátil, tornando-se imprescindível o diálogo com os moradores.

Esse momento de troca era sempre uma surpresa, pois bater à porta da casa de uma pessoa desconhecida durante a noite era inusitado e despertava a curiosidade. Nesse período, fiz alguns amigos como, por exemplo, o Manuel, morador de uma casa nas traseiras do Colégio dos Leões, que me emprestou a energia para projectar nos Silos dos Leões por diversas vezes. Ele dizia: “Lá vem a rapariga que faz coisas giras” (Fig. 29).



Fig. 29 — Barbara Rossi, *Casa do Manuel*, 26, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.

O trajecto casa-universidade era feito pela Ecopista²⁵. Nesse período, eu contei com a ajuda do Senhor Celestino que forneceu a energia e assistiu à projecção na companhia da sua esposa. A troca estabelecida entre artista e espectador foi muito rica, tal como ilustra a seguinte passagem do meu diário:

Hoje fiz a projecção na Ecopista. Tive a ajuda do Sr. Celestino (um senhor que cuida de uma horta com um amigo). Ele disse que pareço a sua sobrinha Ana Cristina. Por isso sou Ana para o Celestino. Ele e a sua esposa prontificaram-se para me ajudar tarde da noite (Rossi, 2018).

Os transeuntes e os moradores reuniam-se em torno do sítio escolhido para realizar a projecção, faziam fotografias e colocavam-me questões a respeito das imagens. Eu limitava-me a dizer que tinham sido feitas na minha própria casa e, não eram raras as vezes, em que eles se identificavam com alguns dos objetos. Uma

²⁵ Ecopistas são vias de comunicação autónomas, reservadas às deslocações não motorizadas (Designação em Portugal para as Ciclovias no Brasil).

rapariga constatou que na fotografia havia o mesmo creme hidratante usado por ela.

Os vizinhos dos prédios e das casas que recebiam a projecção não entendiam muito bem o que se passava. O que era aquela luz que entrava pelas frestas das cortinas? Olhavam curiosos pela janela. No entanto, em nenhuma situação fui confrontada com atitudes negativas da parte deles.

Após as fases de teste, realizei cerca de 15 intervenções com projecções na cidade de Évora (projecto *Germano, 26*) e 5 projecções na cidade de Lisboa (projecto *Santa Marta, 4*).

4.3. Projecto GERMANO, 26

O projecto denominado *Germano, 26* consiste numa selecção de 30 imagens. São fotografias realizadas no período de Dezembro de 2017 a Julho de 2018, no apartamento em que eu morei na cidade de Évora, Portugal. O nome do projecto faz referência ao endereço: Avenida Germano Vidigal, número 26 (tantas vezes escrito nos envelopes das cartas trocadas com a minha mãe).

Durante o tempo que morei nesse local, fixei um pequeno bilhete na parede do meu quarto: “Fotografar o apê 26 toda manhã!”. Desta forma, iniciou-se o projecto de documentação sistemática do interior da minha casa.

Nesta altura, cabe salientar que na fotografia do espaço doméstico os objectos desempenham um papel fundamental na composição das cenas, as “coisas” do quotidiano transformam-se de ordinárias em poéticas, ganhando valor através das suas representações. Esta representação faz com que a fotografia de interiores não seja propriamente uma reportagem, pois tal como afirma Perrot, referenciando Roland Barthes, “Pausa e posa, (a fotografia) mostra-nos, em primeiro lugar, o olhar do fotógrafo em relação ao seu objeto” (Perrot, 2012, p. 21).

Em relação à série de fotografias de Eugène Atget, nomeada *Intérieurs Parisiens*²⁶ (Fig. 30), a autora pontua: “Transbordam de coisas que escapam ao fotógrafo e que apesar dele – ou, precisamente, devido a ele —, inscrevem uma temporalidade” (Perrot, 2012, p. 22).

Os objetos desses interiores, fotografados por Atget, foram deixados de propósito na cena, e o mesmo sucede na série de Hortence Soichet, *Intérieurs*,²⁷ do bairro parisiense *La Goutte-D’Or* (Fig. 31). Nota-se, nessas fotografias, que os objetos em cena podem servir de representação dos habitantes. Nesse sentido, existe uma presença marcante dos moradores dessas casas nas fotografias. É um repertório de formas da arquitetura de interior que ganham sentido e são valorizadas a partir do seu registo fotográfico.



Fig. 30 — Eugène Atget, fotografia integrante do *Album Intérieurs parisiens, début du XXème siècle: artistiques, pittoresques et bourgeois*, 1910, 534 x 647px. Bibliothèque Nationale de France, Paris, França.

²⁶Série de fotografias realizadas no ano de 1910 na cidade de Paris (Atget, 1910).

²⁷Série publicada no livro *Logements à la Goutte D’Or* (Soichet, 2011)



Fig. 31 — Hortence Soichet, fotografia integrante da série *Ensembles*, 2014, 859 x 878 px. Coleção Hortence Soichet, Paris, França.

Eu comecei a fotografar num dia muito frio de Inverno em que não queria sair de casa e decidi fotografar os quartos do meu apartamento. O nome que dei a esse ensaio foi *Aujourd'hui j'ai vu personne – hoje não vi ninguém*. Na mesma semana fiz outra série de fotografias chamada *Pode gritar bem alto, ninguém te ouve*, são fotos que representam a angústia em relação ao meu não pertencimento àquele lugar frio (Fig. 33). Como cito no meu diário:

Tudo é branco e morto nesta cidade. Existem uns pontos laranjas nas árvores perto de casa – e só. 06.02.18: Hoje eu quis gritar bem alto – e gritei. Mas ninguém me ouviu. Hoje eu quis gritar porque me senti num vácuo, num espaço sem som. (...). Senti falta dos barulhos, de ouvir meus vizinhos. Senti falta das cores (Rossi, 2018).

O lugar afectou-me e deixei-me ser afectada. Eu estava vulnerável e sozinha e sentia-me incomodada com o meu silêncio e com a quietude dos meus vizinhos. Fotografar o apartamento foi uma maneira de buscar uma identificação com o meu novo espaço. A prática artística deu-se início com a exploração desse território, do

qual, aos poucos, eu me apropriava. Esse acto manifesta certamente um momento simbólico, mas real, onde havia a necessidade de interacção com a cidade.

A casa afirmou-se como um reduto primordial e ao mesmo tempo um território mítico. As imagens do projecto *Germano, 26* são cenas que descrevem os espaços domésticos da minha vida quotidiana. Eu procurei registrar detalhes como um sofá, o meu pequeno almoço, a minha cama, assim como o espaço amplo das divisões: o quarto, a sala, o banheiro, a cozinha e o espaço dos arrumos.

A seleção conta com fotografias do meu quarto, local onde eu desenvolvia atividades corriqueiras como leitura, escrita, meditação e desenho. Era o espaço mais pessoal do interior da minha casa. Uma espécie de cadinho das nossas experiências, como cita Perrot (2012, p. 362), onde era possível encontrar o sono, o sonho, o amor, o desejo, a agonia, o deus, o sexo e a reclusão. Na seleção há uma foto da minha cama, símbolo da intimidade encontrada no quarto (Figs. 32-33).

A Sala de Jantar era conjugada à Sala de Estar, foram locais de convivência dos habitantes do apartamento e o local de jantares e festas da casa, mas ao mesmo tempo um local de solidão (Figs. 34-36). Quando eu cheguei ao apartamento passei uma noite inteira rearranjando os móveis dessa sala. Eu adorava a luz rosada que passava pela cortina e preenchia aquela divisão, pois para além de combinar com as cores dos estofados das cadeiras e da toalha de mesa, também transmitia uma sensação de paz.

O banheiro era um local muito frio e motivo de disputas entre as raparigas quando se aproximava o dia da limpeza (Fig. 37). Mas o meu local preferido naquela casa era a cozinha (Figs. 38-39). As refeições, em sua maioria, eram preparadas em conjunto e eram longas as conversas na mesa. As cortinas das janelas nunca eram fechadas. Essa cozinha era sempre aberta aos encontros.

Contudo, as fotografias não são a obra final. Esta constrói-se na acção da intervenção urbana no momento em que a fotografia alcança o suporte da fachada do edifício.

Exemplos de fotografias do projecto *Germano, 26*



Fig. 32 — Barbara Rossi, *Quarto I*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.

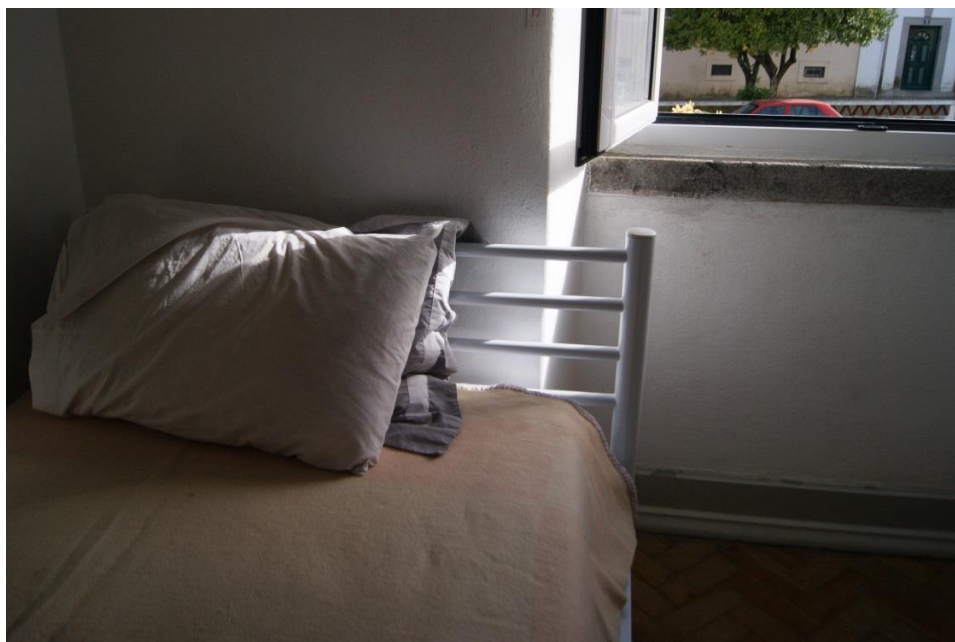


Fig. 33 — Barbara Rossi, *Quarto II*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Colecção da artista, Évora, Portugal.

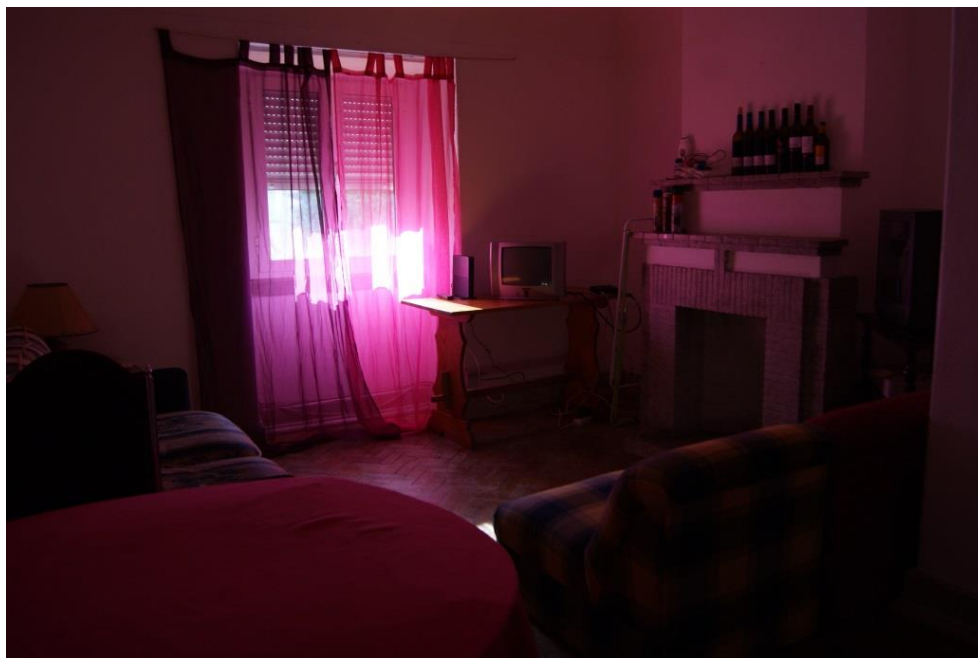


Fig. 34 — Barbara Rossi, *Sala de Jantar e Sala de Estar*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 35 — Barbara Rossi, *Sala de Estar I*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 36 — Barbara Rossi, *Sala de Estar II*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

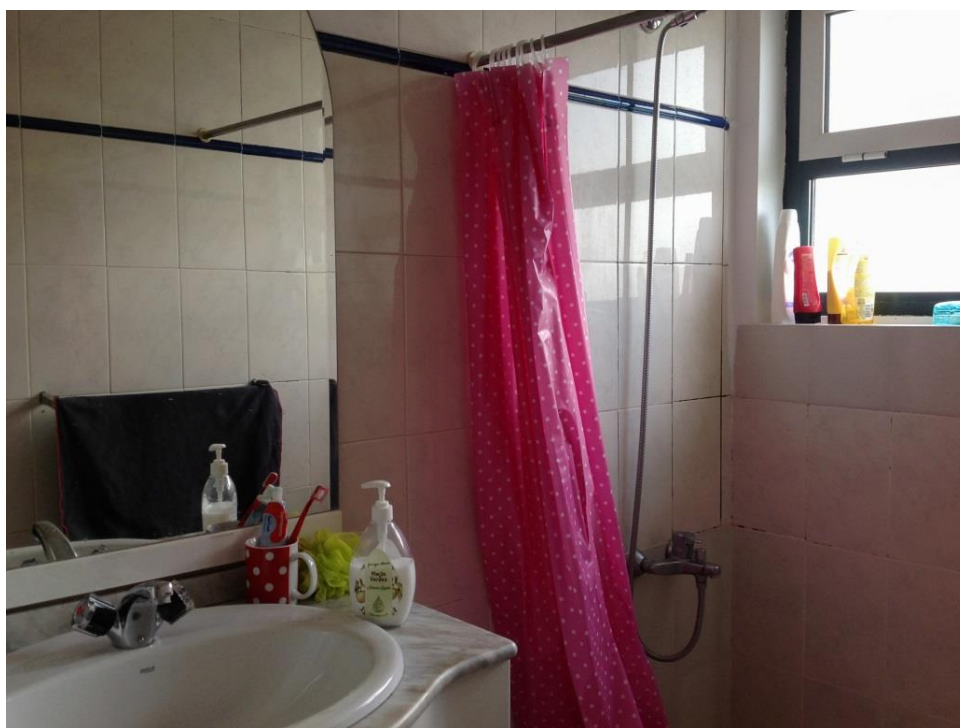


Fig. 37 — Barbara Rossi, *Banheiro*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 38 — Barbara Rossi, *Cozinha I*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 39 — Barbara Rossi, *Cozinha I*, 2017, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Évora, Portugal.

4.3.1. Registos das intervenções sobre as fachadas

Com o início das acções relativas às projecções das fotografias na cidade, desejei não mais desassociar as fotografias da minha casa (interior) da ocupação das fachadas dos edifícios (exterior). A interacção entre essas duas práticas tornou-se cada vez mais indispensável e fundamental na minha pesquisa (Figs. 40-47).



Fig. 40 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 41 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 42 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 43 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 44 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 45 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 46 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 47 — Barbara Rossi, *Germano, 26*, 2018. Registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.

Durante a última intervenção na cidade de Évora, uma vizinha contou-me que tinha ficado muito contente ao descobrir quem era a autora das projecções pela cidade. Ela referiu que eu deveria “fazer algo” na vizinhança como, por exemplo, projectar um filme no prédio. Esse diálogo reflecte uma das formas através das quais o projecto foi interpretado pelos meus vizinhos. Como descrevo no meu diário:

Fiz a minha última projecção em Évora. Conheci a Luiza, ela é a minha vizinha de frente e já conhecia o meu trabalho. Foi engraçado conhecê-la justamente no último dia. Ela deu-me a ideia de fazer um cinema no bairro. Eu dei-lhe logo a ideia de fazermos uma festa (Rossi, 2018).

4.4. Projecto SANTA MARTA, 4

O projecto *Santa Marta, 4*, foi desenvolvido na cidade de Lisboa, local onde a arte urbana é muito praticada e, inclusive, motivada e apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa. O projecto *Crono* (2011) da Galeria de Arte Urbana, por exemplo, teve como objectivo a valorização territorial e turística dos bairros antigos de Lisboa. Este projecto trás à luz o debate de gentrificação e turistificação da capital portuguesa (Grondeau e Pondaven, 2018, p. 44). Hoje em dia, a capital portuguesa tornou-se um dos principais pólos de arte urbana da Europa²⁸ e engloba diferentes formas de intervenção urbana como o grafíti, o *stencil*, as *tags*, o *paper cutting* e a colagem.

A realização da minha intervenção em Lisboa também se mostrou oportuna, uma vez que, recentemente, têm sido amplamente discutidas na cidade questões relativas ao urbanismo neoliberal como criador de segregação, gentrificação e financeirização da habitação.

As intervenções do projecto *Santa Marta, 4* foram realizadas na cidade de Lisboa²⁹ durante os meses de Agosto e Setembro de 2018 e consiste numa série de 20 fotografias feitas durante o mesmo período. São imagens do apartamento em que morei no centro de Lisboa: Rua de Santa Marta, edifício número 4.

Tal como no projecto *Germano, 26*, não há qualquer presença de pessoas nas fotografias, sendo os objectos aqueles que melhor me representam. Eu identifico-me com aquele lugar e oriento-me naquele espaço. O interior da minha casa traça uma cartografia íntima orientada num espaço-tempo que é próprio ao meu *self* autobiográfico (Mourão, 2015).

O apartamento é antigo e foi reformado para servir de alojamento para jovens estudantes e trabalhadores da capital. Vários móveis deste apartamento

²⁸ Segundo o jornal *The Guardian*: “top ten best street art work in the world” em 2011 (Manco, 2011).

²⁹ Nos locais: Rua de Santa Marta, Praça da Alegria e Miradouro São Pedro de Alcântara.

foram comprados na *IKEA*³⁰, como estantes, armários e abajures; não havendo uma identidade exclusiva no interior do apartamento.

Neste projecto, eu apresento fotografias dos móveis e procuro mostrar como os moradores lhes imprimiram as suas próprias identidades no uso quotidiano desses objetos. Cada uma das prateleiras do armário da cozinha pertencia a um dos habitantes da casa, sendo possível traçar a personalidade de cada um a partir dos alimentos que consumiam, e era dessa forma que eu conhecia e reconhecia os meus “vizinhos” (Fig. 48).

A cozinha era pequena demais para ser rotulada como um espaço de convivência (Fig. 49). Nesse apartamento, habitei dois quartos: o primeiro compartilhei-o (Fig. 50 e Fig. 53) e o segundo ocupei-o sozinha (Figs. 51-52). Neste último, pude exercer as minhas próprias regras, sendo uma delas dormir com a janela aberta nas noites quentes de verão. Desse modo, eu sentia-me mais próxima daquilo que eu identificava como quarto. Ainda nesse apartamento havia um pequeno quarto que servia de local de meditação e estudo (Fig. 54).

³⁰ Empresa multinacional de origem sueca especializada em móveis domésticos de baixo custo (IKEA, s.d.)

Exemplos de fotografias do projecto *Santa Marta, 4*



Fig. 48 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 49 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.

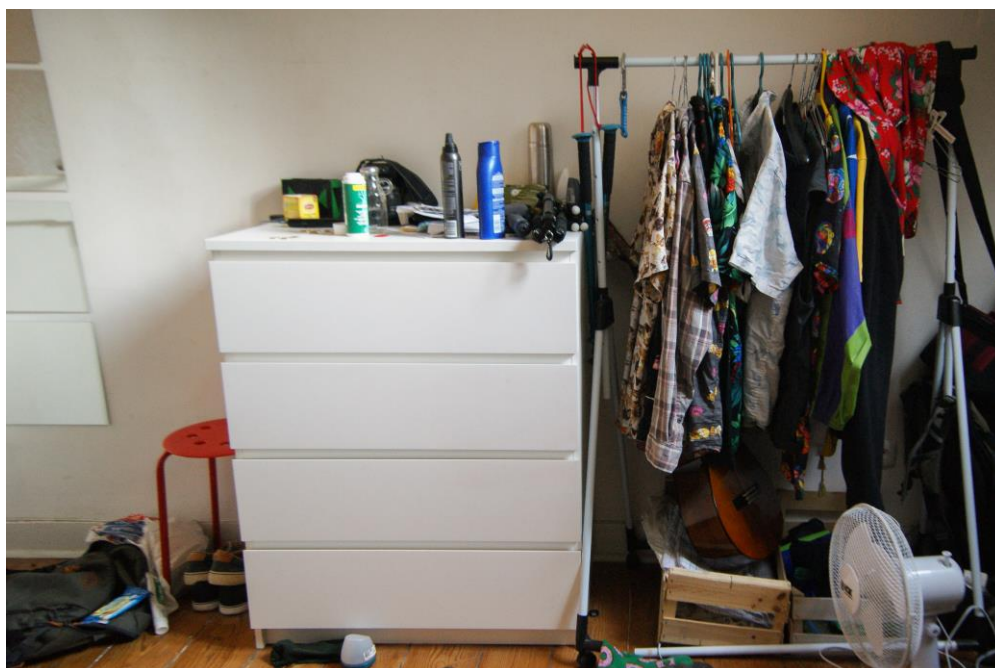


Fig. 50 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 51 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 52 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 53 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 54 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, fotografia digital a cores, 4592 x 3056 px. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.

4.4.1. Registos das intervenções

Lisboa não era um território, mas o que eu queria que ela fosse: eu construí-a. Com esse projecto, encontrei uma maneira de descobrir e descriptografar as sensações que tinha naquela época e naquele lugar. Um território é dotado de sentido a partir das “usagens” que fazemos dele, nesse sentido, os utentes de um espaço urbano são também os seus construtores. Como advoga Doreen Massey:

Os lugares não possuem uma única identidade, eles estão cheios de conflitos internos. A especificidade de um lugar deriva do fato de que cada lugar é o foco de uma mistura distinta de relações sociais externas e locais. Essa mistura num lugar produz efeitos que não ocorreriam de outra forma. Todas essas relações se interagem com a ajuda da história acumulada do lugar, produto de camadas sobre camadas de diferentes conjuntos de elos e vínculos locais e com o mundo exterior (Massey, 2000, pp. 183-184).

A partir das pesquisas visuais que fiz, eu pude registrar as histórias que foram escritas nos objetos da minha casa. Eles carregam um valor testemunhal e existencial muito forte. A artista Ana Pérez-Quiroga reflecte sobre esta questão: “A dimensão da relevância dos objectos na nossa vida, como eles determinam a nossa relação com o mundo e o modo como a escolha de objectos, demonstra a nossa própria identidade” (Pérez-Quiroga, 2017).

As fotografias desses objetos e espaços (Figs. 55- 57) quando projectadas permitem-me fazer uma proposição de uma obra com múltiplos sentidos, ou seja, de carácter polissémico. A obra convida o espectador a colocar questões, de um modo aberto e criativo, oferecendo ao espectador uma oportunidade de fazer diferentes interpretações da obra.



Fig. 55 — Barbara Rossi, *Teste para Santa Marta, 4*, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 56 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 57 — Barbara Rossi, *Santa Marta, 4*, 2018, registo fotográfico de projecção de fotografia sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa, Portugal.

As intervenções tiveram como princípio a ideia de violação de propriedade e de reapropriação de um suporte. O aspecto neutro e acessível das fachadas interessou-me muito, pois deixava um grande espaço para o contexto que eu queria projectar. Neste caso, não é a obra que é colocada no lugar, mas é o próprio lugar que se transforma em obra de arte (Michael Heizer *apud* Rero, 2014, p. 8).

A imagem modifica o prédio e a leitura que fazemos da arquitetura que recebe as fotografias aproxima o espectador do espaço. A fotografia modifica a paisagem urbana e, simultaneamente, adquire um novo significado quando é ampliada. As fotos das minhas intervenções são exclusivamente registos de uma

acção e de forma alguma constituem a obra final. Como cita o artista urbano Rero: “a obra se constrói na acção e no contexto” (Rero, 2014, p. 10).

Considerações finais

A cidade sempre me impressionou e através deste Trabalho de Projecto pude confrontar as minhas fotografias com a arquitetura urbana que me cerca e compartilhar essa experiência com muitas pessoas, amigas e desconhecidas, utilizadoras do espaço urbano. O poder da arte de nos transportar e transmitir uma ideia é fascinante e, quando colocada na rua, torna essa experiência ainda mais democrática e acessível a todas as pessoas. A cidade acabou por ser, ainda que por um curto espaço de tempo, o meu terreno predilecto de experimentação e expressão.

No primeiro capítulo, “Sala da Estar”, busquei compreender qual o meu papel na sociedade portuguesa enquanto artista, mulher e migrante e como o meu corpo interagia com esse novo lugar. Seguidamente, apresento e analiso o meu referencial teórico a partir do conceito da Teoria da Deriva.

No âmbito deste estudo, após o meu deslocamento do Brasil para Portugal, iniciei os percursos à deriva na cidade de Évora e, meses depois, na de Lisboa. Essas caminhadas foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho prático. Paralelamente, realizei as fotografias dos espaços dos interiores das casas onde morei.

A princípio, a sensação de não pertencimento ao novo lugar de morada e a solidão no novo país potencializou o meu processo criativo. As acções de fotografar a minha casa e de intervir no espaço urbano foram cruciais para o meu processo de adaptação em Portugal. O presente estudo esboça uma cartografia desse encontro e relação estabelecidos entre a minha história individual e as vivências que experimentei no novo país.

Seguidamente, abordei o espaço urbano alinhado à noção de Direito à Cidade e levando em consideração a Dimensão Existencial nas cidades. Percebi que o espaço urbano é um local de luta de classes e uma zona de criação de laços de identidade entre os habitantes e o lugar, além de ser um território com redes complexas e muitas camadas de histórias.

Ainda no Referencial Teórico busquei analisar o espaço do interior da casa ao diferenciar o público e o privado. Levei em consideração o lema “o que é pessoal é político” ao demonstrar a relação direta entre as experiências pessoais e a estrutura social e política. Analisar o espaço do quarto foi importante para entender as fronteiras específicas entre o interior e o exterior da casa. Esse espaço sintetiza a rígida separação entre o privado e o público e, de certo modo, é o palco das desigualdades e opressões típicas da esfera privada.

Por fim, encerro o capítulo com uma análise baseada na Teoria da Imagem sobre o uso da imagem fotográfica na contemporaneidade. Entendo que a fotografia, potencializada pela difusão rápida nas redes sociais, reflete os padrões de consumo de uma sociedade massificada. Uma sociedade que, aos poucos, perde a capacidade de viver em comum limitando-se ao mero consumo, e a categoria de Imagem reproduz a mesma lógica.

No segundo capítulo, “Sala de Jantar”, foi abordado o Estado da Arte, tendo escolhido analisar duas obras cinematográficas que exploram o espaço interior da casa dos personagens transformando-o em sujeito das obras. Tanto no filme *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) de Chantal Akerman, quanto no filme documental *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, os realizadores tomam em consideração a influência causada pelo espaço doméstico na vida das personagens e a dimensão existencial dos habitantes das duas metrópoles, Bruxelas e Rio de Janeiro, revelando o caráter afetivo e subjetivo das personagens.

Finalizo o capítulo dissertando sobre o movimento artístico da arte urbana e o quanto essa expressão artística esteve relacionada com a modernização das cidades, além de ajudar a criar uma nova interpretação de cidade ao percebê-la como um organismo vivo. Busquei, também, pontuar algumas questões conceituais e práticas colocadas pelos artistas urbanos.

Logo após essa introdução sobre a arte urbana procurei dar ênfase no movimento Pixa (presente de forma ativa na cidade de São Paulo, Brasil), na medida em que considero o Pixa um movimento de resistência social e política que anda na contramão da privatização do espaço público e da vida cultural.

Concluí com este capítulo que as variadas expressões da arte urbana auxiliam no resgate do espaço público e da dimensão existencial na cidade, tratando o espaço urbano como um local de afeto e de experimentação artística. Percebi que a arte urbana colabora para assegurar o Direito à Cidade devolvendo aos cidadãos o espaço urbano que lhes pertence.

No terceiro capítulo, “Corredor”, realizei uma análise do meu percurso artístico, a fim de compreender os passos e as razões que levaram à prática artística apresentada nesta investigação. A análise dos projectos artísticos que antecederam as minhas obras atuais foi fundamental para compreender a escolha de temas como a arte urbana, espaço doméstico, território e urbanidade. Uma vez que essas temáticas vêm sendo estudadas ao longo da minha trajetória artística e académica.

No último capítulo, “Cozinha”, apresento os dois projectos principais desenvolvidos no âmbito do mestrado: *Germano, 26* e *Santa Marta, 4*. As intervenções urbanas a partir de projecções de fotografias do foro doméstico em fachadas de edifícios foram o modo prático que eu encontrei de sintetizar as ideias conceituais abordadas nesta pesquisa. As análises dos registos das intervenções urbanas constituiu-se uma mais valia no que diz respeito ao modo como intervi artisticamente nas cidades de Évora e Lisboa.

Os dois projectos artísticos que constituem as bases dessa pesquisa, isto é, *Germano, 26* e *Santa Marta, 4*, não foram projectos solitários e individualistas, mas sim colaborativos. A intervenção só era possível através do trabalho em equipa. Também foi construída uma relação próxima com os habitantes que moram ao redor das fachadas onde foram realizadas as projecções.

Através desse trabalho de arte coletivo foi possível reunir pessoas num local público e questionar o uso e a apropriação desse espaço. Desse modo, avançamos um pouco mais na problematização da sociedade individualista na qual vivemos. Uma busca às respostas sobre questões do direito à cidade e o potencial da arte urbana enquanto ferramenta do resgate do espaço público levou-me a constituir a base conceptual da minha prática artística.

O Trabalho de Projecto foi uma viagem ao interior da minha casa onde deixei portas e janelas abertas. A prática artística representou uma porta de entrada para o meu universo particular sem a necessidade de convites.

Foi uma grande experiência trabalhar na rua, pois sempre que fui interpelada pelos passantes eles reagiam positivamente. O inesperado a todo o momento ficou à espreita e atraiu encontros casuais enquanto realizei as projecções. Esses imprevistos encorajaram-me a continuar a prática artística. Através das minhas obras eu quis devolver à cidade a energia que ela me instigou no momento de as criar.

Infelizmente, hoje, os habitantes da cidade não são mais os construtores do espaço urbano e a qualidade da vida urbana passou a ser uma mercadoria na sociedade massificada. Esses dois fatores, somados ao crescente fenómeno de privatização dos espaços públicos, apresentam como consequência a sensação de não pertencimento à cidade. A rua é um espaço de expressão artística único.

Ao longo deste Trabalho de Projecto defendi a ideia de que é possível participar ativamente na criação do espaço urbano e que intervir na cidade através da arte é uma maneira de resgatar o espaço público. Pois a arte urbana, em sua essência, é um movimento artístico democrático e acessível e mostra-se relevante no papel de ocupação criativa e coletiva dos espaços públicos criando uma nova maneira de visitar e de viver a cidade.

A relação público-privado mostrou-se complexa, situando-se entre o doméstico e o político, e foi colocada em xeque no momento em que externalizo o meu universo privado e projecto as fotografias, antes configuradas numa espacialidade do silêncio, no espaço público ganharam voz.

De igual modo, as imagens centradas no espaço privado tomam novos significados quando ocupam as ruas. As imagens transportam-se dos espaços do privado e do íntimo para os domínios do foro público e do político. O privado ganha uma nova escala e um grau de importância nas imagens projectadas. Assim como os edifícios são resignificados quando se tornam suportes da fotografia.

Nesse sentido, a relação público-privado também é questionada quando revelamos experiências artísticas individuais em que o privado torna-se de acesso público. Através da intervenção urbana coloco o meu espaço privado num local onde podem ser alvo de debate e reflexão.

Questões feministas também foram abordadas no Trabalho de Projecto, uma vez que, na sociedade patriarcal heteronormativa o espaço doméstico está diretamente ligado ao papel histórico-cultural atribuído às mulheres. O machismo também se revela presente num movimento artístico que visa uma ruptura com as leis vigentes como é o caso da arte urbana, cujos principais expoentes são homens e caso as mulheres queiram ser reconhecidas no movimento devem seguir esteriótipos do género masculino.

Será pertinente, no futuro, continuar a aprofundar a pesquisa sobre espaço doméstico e espaço urbano; questões contemporâneas que a relação público-privado incita; o uso da fotografia na sociedade massificada e a investigação em arte urbana levando em consideração o recorte de identidade de género.

Por fim, gostaria de enfatizar que o meu lugar de fala, isto é, o contexto a partir do qual expresso as minhas perspectivas, é o de uma estudante do ensino superior numa Europa privilegiada. Apesar das desigualdades encontradas nesse território, é preciso lembrar que existem lugares assentes em sistemas de dominação com profundo desrespeito aos Direitos Humanos, sendo um deles o Direito à Cidade.

Referências Bibliográficas

Monografias

- Arendt, H. (1997). *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Atget, E. (1910). *Intérieurs parisiense début du XX.e siècle: artistiques, pittoresques & bourgeois*. Paris: Musée Carnavalet.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Bey, H. (2003). *T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Camnitzer, L., Compagnon, O., & Carrillo, A. (2013). *América Latina, 1960-2013: Photographies*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Cereje, S. (2007). *Risco e Identidade de género no universo do graffiti*. Lisboa: Colibri.
- Clerc, E. & Derquenne, A. (2018). *Graffeuses*. Paris: Alternatives.
- Desnoëttes, C. (2015). *Découvre le Street-Art*. Paris: Albin Michel-Jeunesse.
- Furtado, T. (2019, Fevereiro). *The public, the private and the political in the performative works of young artists and students of fine arts: a case study*. Comunicação apresentada na conferência internacional *What has Love Got to do with It? Performance, Intimacy, Affectivity*, Culturgest, Lisboa.
- Furtado, Teresa Veiga (2014). *Videoarte de Mulheres: Nossos Corpos, Nós Mesmas. Corpo, Identidade e Autodeterminação nas Obras de Videoartistas Influenciadas pelos Feminismos*. Tese de Doutoramento em Sociologia, NOVA FCSH.
- Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/14507>.
- Harvey, D. (2014). *Cidades Rebeldes- Do Direito À Cidades À Revolução Urbana*. São Paulo: Martins Fontes.
- Jaques, P. (2003). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Joly, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Editora 70.
- Lambert, J. (1997). *New Babylon Constant: Art et Utopie*. Paris: Cercle d'art.
- Lefebvre, H. (2001). *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro.
- Lobato, R. (1989). *O Espaço Urbano*. São Paulo: Editora Ática.
- Macedo, A. G. & Amaral, A. L. (orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.
- Massey, D. (2000). *Um sentido global de lugar*. In: ARANTES, Antônio A.(Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus.

O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Perrot, M. (2012). *História dos Quartos*. Lisboa: Teodolito.

Rero (2014). *Erreur dans le titre*. Paris: Alternatives.

Rossi, B. (2018). *Diário* [Livro de artista]. (14,8 x 21 cm). Coleção da autora.

Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Soichet, H. (2014). *Ensembles*. Paris: Créaphis.

Soichet, H. (2011). *Intérieurs*. Paris: Créaphis.

Viudes, P. (2015, Junho). *Território, território usado e lugar: interface da Geografia e Assistência Social*. Apresentada em I Congresso Internacional de Política Social e Serviço Social: Desafios Contemporâneos, Londrina.

Publicações Periódicas

Azevedo, V. (2015). A carreira da pichação em etapas de (des)envolvimento. *Revista Habitus IFCS/UFRJ*, 1(13), 41-51. Acedido a 10/03/2019 em www.habitus.ifcs.ufrj.br

Grodeau, A. & Pondaven, F. (2018). Le street art, outil de valorisation territoriale et touristique: l'exemple de la Galeria de Arte Urbana de Lisbonne. *Revista EchoGéo*, 44, 1-29. Acedido a 20/04/2019 em <https://journals.openedition.org/echogeo/15324>

Harvey, D. (2013). O Direito à Cidade. *Revista Piauí*, 82, s. num. Acedido a 21/02/2019 em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>

Harvey, D. (2008). The right to the city. *New left review*, 53, 23-40. Acedido a 21/02/2019 em <https://newleftreview.org/issues/II53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>

Kuschnir, K, Azevedo, V. (2015). Caligrafias urbanas: pichação e linguagem visual no Rio de Janeiro. *Revista Trama*, 1(1), 110-122. Acedido a 21/02/2019 em <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/trama/article/viewArticle/1744>

Lisboa, M. & Teixeira, A. (2018). Notas sobre o papel da arte na igualdade de género. In A. Rechená, & T. Veiga Furtado (Eds.), *Género na arte.: Corpo. Sexualidade. Identidade. Resistência* (pp. 11-17). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Mourão, S. (2015). O direito à dimensão existencial nas cidades. Uma proposta a partir dos processos de reabilitação no Centro Histórico de Évora In M. Mendes (Org). *Espaços vividos e espaços construídos: estudos sobre a cidade*, 2, Lisboa: Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design/ CLAUD Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Oliveira, A. & Marques, A. (2015). Só pode pixar quem não é pichador: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação. *Revista Eco Pós*, 3(18), 126-137. Acedido a 21/02/2019 em https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2498

Teses, dissertações e outras provas académicas

Justino, E. (2018). *No interior das muralhas. Práticas e discursos artísticos de uma brasileira imigrante sobre domesticidade, imigração, identidade e violência contra as mulheres* (Dissertação de Mestrado não editada, Programa de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais). Universidade de Évora, Évora.

Rossi, B. (2017). *Rio de Janeiro de Pereira Passos: O poder da imagem na gestão da cidade* (Monografia de Licenciatura em Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social não editada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Produção Audiovisual

Akerman, C. (Realizadora) (1976). *Jeanne Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*. França, Bélgica, DVD, Paradise Films, 201 min., mono, 1.66: 1, cor. Acervo Pessoal.

Akerman, C. (2009). *Chantal Akerman on Jeanne Dielman*. Nova York: Interview for the Criterion Collection. Vídeo digital, 6 min., mono, 16:9, cor. Acedido a 12/04/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg>

Another Gaze Journal (2016). *In conversation with Martha Rosler*. Vídeo digital, 5 min., mono, 16:9, cor. Acedido a 12/04/2019 em https://www.youtube.com/watch?v=EMxo_3Ppr8Y

Coutinho, E. (Realizador) (2002). *Edifício Master*. Brasil. DVD, VideoFilmes, 110 min., mono, 16:9, cor. Acervo Pessoal.

Maison du geste et de l'image (2015). *Séminaire photographique – Hortense Soichet*. Vídeo digital, 105 min., mono, 16:9, cor. Acedido a 15/04/2019 em <https://vimeo.com/148124182>

Paiva, F. (Realizador)(2016). *Pichação é arte? - Cidade Ocupada*. São Paulo. Vídeo digital, 27 min., mono, 16:9, cor. Acedido a 10/03/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=UsGrGN1x6mE>

Pilieva, T. (Realizadora)(2014). *First Kiss*. s.l. Vídeo digital, 3 min., mono, 16:9, p/b. Acedido a 10/03/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=IpbDHxCV29A>

Rodrigues, B. (Realizador)(2014). *Pixação*. São Paulo. Vídeo digital, 20 min., mono, 4:3, cor. Acedido a 10/03/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zl4>

Rosler, M. (Realizadora) (1975). *Semiotics of the Kitchen*. Vídeo, 6 min., mono, 4:3, p/b, coleção Video Data Bank, EUA. Acedido a 14/04/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>

Soulza, L. (Realizador)(2012). *Marca das Ruas 2*. Vídeo digital, 15 min., mono, 16:9, cor. Acedido a 10/03/2019 em https://www.youtube.com/watch?v=TXdRFc_L8dQ

Wainer, J. & Oliveira, R. T. (Realizadores) (2009). *PIXO*. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes. Vídeo digital, 61 min., 16:9, cor. Acedido a 10/03/2019 em <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>

Webgrafia

Antunes, M. (2004). *O público e o privado em Hannah Arendt*. Universidade da Beira Interior, BOCC. Acedido a 01/03/2019 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.pdf>

Brasiana Fotográfica (2015). *Daguerreótipo*. Acedido a 21/02/2019 em <http://brasianafotografica.bn.br/?p=1987>

Crono (s.d.). *Manifesto*. Acedido a 20/05/2019 em <http://cargocollective.com/Crono/Manifesto>

Derivasp (2016). *Exercício de Deriva- Av. Paulista*. Reverbe. Acedido a 21/02/2019 em <http://reverbe.net/cidades/portfolio/teoria-da-deriva-e-urbanismo-situacionista/>

Dino (2018). *Instagram, 15 vezes mais interações que outras redes sociais*. Revista Exame. Acedido a 25/04/2019 em <https://exame.abril.com.br/negocios/dino/instagram-15-vezes-mais-interacoes-que-outras-redes-sociais/>

Elipse (2015). In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, [em linha] Editora Melhoramentos ltda. Acedido a 30/05/2019 em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/elipse/>

Fondation Cartier pour l'art contemporain(s.d). *Exhibition Born in the Streets-Graffiti*. Acedido a 21/02/2019 em <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/ne-dans-la-rue-graffiti>

Garrett, F. (2018). *Como as câmeras dos celulares evoluíram: veja tecnologias lançadas até hoje*. TechTudo. Acedido a 25/04/2019 em <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/03/como-as-cameras-dos-celulares-evoluiram-veja-tecnologias-lancadas-ate-hoje.ghtml>

Hanisch, C. (1969). *Women's Liberation Movement*. Tradução livre. In <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

IKEA (s.d.) *Sobre o grupo IKEA*. Acedido a 30/05/2019 em <https://www.ikea.com/pt/pt/this-is-ikea/about-the-ikea-group/index.html>

Infraestruturas de Portugal. (s.d.) *Ecopistas*. Acedido a 21/02/2019 em <http://www.ippatrimonio.pt/ecopistas>

Lost Art (s.d.). *Portfolio*. Acedido a 03/03/2019 em <https://lost-art.photoshelter.com/portfolio/G0000iWtl8DCoKLY>

Manco T. (2011). *The 10 best street art works - in pictures*. The Guardian. Acedido a 25/04/2019 em <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>

Meia-vida (2015). In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, [em linha] Editora Melhoramentos Ltda. Acedido a 30/05/2019 em <https://michaelis.uol.com.br/palavra/2aKVv/meia-vida/>

Nonnon, J (s.d.). *About the artist*. Acedido a 30/05/2019 em <http://www.juliennonnon.com/home/>

Outras Palavras (2013). *Situacionismo, forma atual de resistência?* Acedido a 21/02/2019 em <https://outraspalavras.net/cidadesemtranse/situacionismo-forma-atual-de-resistencia/>

Pérez-Quiroga, A.(s.d.) *Projecto Breviário do Quotidiano #8 –Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*. Acedido a 03/03/2019 em <http://www.anaperezquirogahome.com/Projecto.aspx>

Piche (2015). In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, [em linha] Editora Melhoramentos Ltda. Acedido a 30/05/2019 em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/piche/>.

Rosler, M. (s.d.) *About the Artist*. Acedido a 03/03/2019 em <http://www.martharosler.net/about/index.html>

Rodrigues, L. (s.d.) *Sociedade de massa*. Acedido a 21/02/2019 em <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/sociedade-massa.htm>.

Runes (s.d.). In: *Cambridge Dictionary*,[em linha] Editora Cambridge. Acedido a 30/05/2019 em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rune?q=runes>

Sanches, A. (2007). *O graffiti é mais uma cena de homens, é arriscado de mais para as raparigas*. Jornal Público. Acedido a 20/05/2019 em <https://www.publico.pt/2007/05/28/jornal/o-graffiti-e-mais-uma-cena-de-homens-e-arriscado-de-mais-para-as-raparigas-216555>

Squat (s.d.). In: *Cambridge Dictionary*,[em linha] Editora Cambridge. Acedido a 30/05/2019 em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/squat>

Ximenes, C. (2013). *Reflexões sobre o "Cubo Branco"*. Acedido a 20/05/2019 em <https://arteref.com/gente-de-arte/reflexoes-sobre-cubo-branco/>

Legislação

Lei de Crimes Ambientais (1998) – Lei 9605/98. Lei nº 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998. Brasil. Acedido a 03/03/2019 em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm

Anexo 1 – Outras intervenções urbanas

1.1 *Minha Mãe Joana, Alunagem Press e Beijaço*

Durante o mestrado desenvolvi outros tipos de arte urbana paralelamente aos projectos citados nos principais capítulos do Relatório de Trabalho de Projecto. Entre os meses de Junho e Setembro de 2018, realizei nas cidades de Évora e de Lisboa colagens de cartazes em serigrafia relativas aos projectos *Minha Mãe Joana* e *Alunagem Press*, bem como uma projecção de imagens como forma de manifesto contra a homofobia, acção intitulada *Beijaço*.

O modo de colagem utilizado foi o *lambe*, uma forma artística barata, rápida e ampla, que acolhe vários estilos de produção e permite uma intersecção entre diferentes suportes como a fotografia, a colagem, a gravura e a serigrafia. Esta técnica permite criar uma conexão directa com o local em que o cartaz é colado.

Um dos objectivos das intervenções foi produzir um diálogo com as cidades em que morei, e devolver às ruas memórias e percepções dos meus encontros com o urbano. A partir das ações estreitou-se a conexão afectiva que eu já tinha com os lugares que receberam as colagens. Procurei valorizar esses territórios e dizer: “esse lugar, também, é meu”.

Minha mãe, Joana

Este projecto surgiu da vontade de conhecer certos lugares de Lisboa com a minha mãe quando ela me fez uma visita em abril de 2018. Como não tivemos a oportunidade de ir a todos os lugares do meu trajecto diário, os quais eram relevantes para mim, eu coleí nos muros dos arredores desses locais³¹ uma imagem da minha mãe comigo feita a partir de uma foto datada de 1996 (Figs. 58-

³¹ Locais da intervenção: Calçada do Lavra, Jardim do Torel, Rua de Santa Marta e Rua de São José.

62). Essa imagem faz parte de uma série de serigrafias impressas em quadricomia intitulada *Minha Mãe, Joana*.

Nesse sentido, de uma forma simbólica, a minha mãe e eu estivemos juntas nesses locais. Cabe sublinhar que as colagens interagem com a arte urbana já existente nos locais escolhidos.



Fig. 58 — Barbara Rossi, *Minha Mãe, Joana*, 2018, serigrafia em quadricomia impressa em papel 280g (14,8 x 21 cm). Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 59 — Barbara Rossi, *Minha Mãe, Joana*, 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa.



Fig. 60 — Barbara Rossi, *Minha Mãe, Joana*, 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Lisboa.



Fig. 61 — Barbara Rossi, *Minha Mãe, Joana*, 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 62 — Barbara Rossi, *Minha Mãe, Joana*, 2018, registo fotográfico da intervenção urbana, dimensões variáveis. Coleção da artista, Lisboa, Portugal.

Alunagem Press

O projecto *Alunagem Press* foi desenvolvido para a exposição *Zonar*³² e contou com uma série de 15 serigrafias com imagens das Missões da Agência Espacial Norte Americana (NASA) *Apolo 11* e *Apolo 13*, realizadas nos anos 1969 e 1970, respectivamente.

As fotografias das viagens do *Homem à Lua* foram reproduzidas incontáveis vezes até atingirem o esgotamento total dos sentidos que carregavam originalmente. O projecto levanta a discussão da *Reprodutibilidade Técnica* do teórico Walter Benjamin e, ao mesmo tempo, propõe um diálogo entre a memória de um evento transformado em imagem e as memórias de uma cidade. As imagens foram impressas em papel de jornal e coladas nos locais onde eu vivenciei experiências que foram para mim muito marcantes (Figs. 62-68).

³²Exposição dos alunos da Escola de Artes da Universidade de Évora no dia 10 de maio de 2018, na cidade de Évora, Portugal.



Fig. 63 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores da série de serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 64 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 65 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42cm). Coleção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 66 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Évora, Portugal.

Realizar as intervenções em Lisboa era uma actividade que me dava bastante prazer pois havia chegado o Verão. Eu saía sozinha depois do trabalho, levando comigo somente os cartazes, a cola e o pincel. Por vezes os cartazes não ficavam bem colados e no dia seguinte voltava aos lugares frustrada. Um dia coleí um cartaz em frente à Rua Rosa e uma rapariga veio falar comigo colocando questões sobre a minha actividade. Conversámos brevemente e foi interessante poder interagir com o espectador no momento da minha intervenção urbana. Ela disse-me que passava por aquele caminho todos os dias e que iria prestar mais atenção no próximo dia em que passasse novamente por ali.



Fig. 67 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Coleção da artista, Lisboa, Portugal.



Fig. 68 — Barbara Rossi, *Alunagem Press*, 2018, fotografia digital a cores de sete serigrafias impressas em papel jornal, (29.7 x 42 cm). Colecção da artista, Lisboa, Portugal.

Beijaço

A intervenção nomeada *Beijaço* foi realizada a partir da projecção de imagens retiradas do vídeo *First Kiss* (2014) da realizadora Tatia Pilieva. Esta curta-metragem retrata casais heterossexuais e homossexuais beijando-se. Eu realizei a intervenção na fachada do prédio em frente à minha casa na cidade de Évora. Um dos objectivos desse manifesto visual foi chamar a atenção das pessoas para a homofobia em Portugal (Figs. 69-71).



Fig. 69 — Barbara Rossi, *Beijaço*, 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 70 — Barbara Rossi, *Beijaço*, 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.



Fig. 71 — Barbara Rossi, *Beijaço*, 2018, registo fotográfico de projecção de vídeo sobre fachada urbana, dimensões variáveis. Colecção da artista, Évora, Portugal.