



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Faculdade de Serviço Social

Priscila Rodrigues de Castro

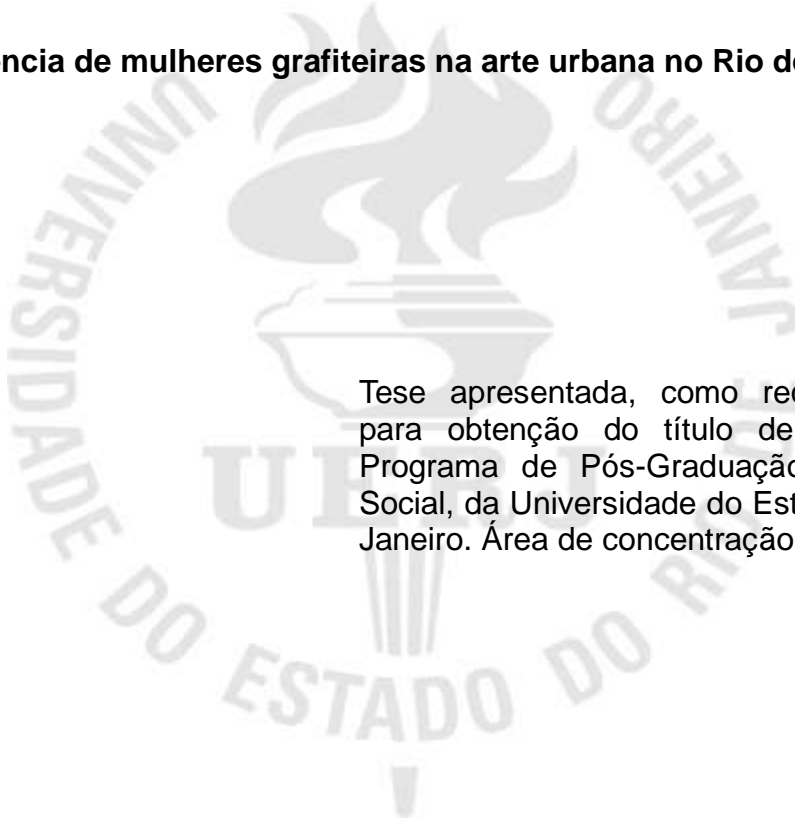
**A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro

2020

Priscila Rodrigues de Castro

**A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:

Orientador: Prof. Dr. Ney Luiz Teixeira de Almeida

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C355 Castro, Priscila Rodrigues de.  
A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro / Priscila Rodrigues de Castro. – 2020.  
268 f.

Orientador: Ney Luiz Teixeira de Almeida.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Serviço Social.

1. Serviço Social – Teses. 2. Arte de rua – Teses. 3. Mulheres – Teses. I. Almeida, Ney Luiz Teixeira de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Serviço Social. III. Título.

es CDU 364::7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Priscila Rodrigues de Castro

**A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Identidades, Cultura, Políticas Públicas e Serviço Social.

Aprovada em 15 de junho de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ney Luiz Teixeira de Almeida (Orientador)  
Faculdade de Serviço Social - UERJ

---

Profa. Dra. Andreia de Souza Gama  
Faculdade de Serviço Social - UERJ

---

Profa. Dra. Carla Cristina Lima de Almeida  
Faculdade de Serviço Social - UERJ

---

Profa. Dra. Maria Cristina Paulo Rodrigues  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Andréa Araújo do Vale  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2020

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao professor Ney Luiz que acreditou e aceitou o desafio de me acompanhar neste trabalho. Principalmente por ensinar tanto de forma tão paciente e doce depositando em mim uma confiança que foi essencial para meu crescimento intelectual e pessoal.

Agradeço a minha família, meus pais sempre amorosamente acreditando nos meus planos e meu irmão Daniel, companheiro de vida cotidiana, disposto a dividir o peso durante esses quatro anos.

Aos meus queridos amigos sempre presentes e que compreenderam que chega um momento nessa trajetória que a vida social é artigo de luxo, agora vou sufocar vocês de amor: Rafa, Clarice, Susana, Renata, Fernanda, Aline, Jéssica, Ingrid. As amigas do trabalho que tiveram paciência: Juzélia, Janiny, Suiane e Débora.

Agradeço a Yasmin, Susan, Cynthia, Natália, Dávila, Aline, Fabia e Alyne que permitiram por meio de seus relatos compreender um pouco mais sobre a prática do graffiti como expressão da cultura popular. Aprendi com vocês que a arte nos tira de nós mesmo. E que juntas podemos pintar além muros, diluindo o que é ser mulher através de cores na cidade. Manas, dividir esse conhecimento com vocês é uma experiência que mudou a minha vivência. Mesmo que não siga pintando muros com vocês, sigo apreciando suas cores.

Obrigada por simplesmente me darem a coragem de dizer as palavras que descobri durante este estudo e que ousou dizer agora: eu sou uma mulher artista.

Foto 1 – Coração reticente.



Fonte: A autora, 2020.

## RESUMO

CASTRO, P. R. **A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro**. 2020. 268 f. Tese (Doutorado em serviço Social) - Programa de Pós-graduação em Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A presente tese analisa a experiência de mulheres na cidade do Rio de Janeiro através da dimensão cultural de suas vidas cotidianas, mediada pela prática artística característica do espaço urbano contemporâneo, o graffiti. A prática analisada remete ao cotidiano urbano e a vida de mulheres que por meio dela traduzem suas lutas e questionam os lugares preestabelecidos na sociedade. Baseado em pesquisa desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro, este estudo reconhece, então, a necessária abordagem do espaço urbano como mediação teórica para analisar às experiências artísticas cotidianas de mulheres grafiteiras consideradas como sujeitos históricos que praticam e participam do desenvolvimento artístico. A cultura, portanto, é tratada como um elemento essencial para a compreensão e análise social, e a arte como uma dimensão essencial da vida cotidiana. No entanto, permeadas e essencialmente constituídas de contradições que se atrelam a forma capitalista de produção gerando uma modificação significativa em sua função social. São analisadas algumas das principais contribuições do pensamento de Frederic Jameson sobre a lógica cultural do capitalismo tardio estabelecendo um diálogo com Raymond Williams sobre a concepção materialista histórica no campo da cultura permitindo uma abordagem mais ampla sobre as práticas culturais contemporâneas. No mesmo sentido, buscamos sustentação nos trabalhos de Ernest Fischer para demonstrar como a arte é indispensável para a sociedade pois em seu surgimento se conecta à capacidade humana de transformação da natureza. A pesquisa envolve observação e registro da prática do graffiti feita por oito mulheres na cidade do Rio, por meio de entrevistas semiestruturadas que resultaram numa sistematização destas experiências. O registro do graffiti por meio de levantamento cartográfico e fotográfico foi adotado inicialmente como suporte para analisar a prática na cidade. Em caráter complementar, a elaboração de diário de campo como instrumento de observação participante durante a coleta de dados contribuiu para a compreensão da atividade artística em questão. O resultado da pesquisa reconhece no graffiti, entre outros aspectos, uma possibilidade de ampliação da mulher para experimentar artisticamente a cidade, e também faz uma reflexão e registro sobre uma prática produzida por mulheres que vivem do trabalho e que usam a arte como mediação no processo de existir e reexistir frente a lógica patriarcal.

Palavras Chaves: Arte. Espaço. *Graffiti*. Gênero.

## ABSTRACT

CASTRO, P. R. **A experiência de mulheres grafiteiras na arte urbana no Rio de Janeiro**. 2020. 268 f. Tese (Doutorado em serviço Social) - Programa de Pós-graduação em Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This thesis analyzes the experience of women in the city of Rio de Janeiro through the cultural dimension of their lives, mediated by the artistic practice characteristic of the contemporary urban space, graffiti. The analyzed practice refers to the urban daily life and the lives of women who, through it, translate their struggles and question the pre-established places in society. Based on research developed in the city of Rio de Janeiro, this study recognizes, then, the necessary approach to urban space as a theoretical mediation to analyze the daily artistic experiences of women graffiti artists considered as historical subjects who practice and participate in artistic development. Culture, therefore, is treated as an essential element for social understanding and analysis, and art as an essential dimension of everyday life. However, they are permeated and essentially constituted by contradictions that are linked to the capitalist form of production, generating a significant change in its social function. Some of the main contributions of Frederic Jameson's thought on the cultural logic of late capitalism are analyzed, establishing a dialogue with Raymond Williams on the historical materialist conception in the field of culture, allowing a broader approach to contemporary cultural practices. In the same sense, we seek support in the works of Ernest Fischer to demonstrate how art is indispensable for society because in its emergence it connected with the human capacity for transforming nature. The research involves observation and recording of graffiti practice by eight women in the city of Rio, through semi-structured interviews that resulted in a systematization of these experiences. The research of graffiti through cartographic and photographic surveys was initially adopted as a support to analyze the practice in the city. Complementary, the elaboration of a field diary as an instrument of participant observation during data collection contributed to the understanding of the artistic activity in question. The result of the research recognizes in graffiti, among other aspects, a possibility of expanding the woman to experience the city artistically, and makes a reflection and record about a practice produced by women who live from their work and who use art as mediation in the process of existing and reexisting in the face of patriarchal logic.

Keywords: Art. Space. Graffiti. Gender.



## LISTA DE FOTOS

Foto 1 -	Coração reticente.....	19
Foto 2 -	Mais cor.....	12
Foto 3 -	Liberte-se! .....	23
Foto 4 -	Varal de Vênus .....	92
Foto 5 -	Cynthia .....	123
Foto 6 -	Yasmim .....	124
Foto 7 -	Suhka .....	125
Foto 8 -	Nathália .....	126
Foto 9 -	Aline .....	129
Foto 10 -	Dávila .....	130
Foto 11 -	Fabia .....	132
Foto 12 -	Alyne .....	133
Foto 13 -	Não vamos mais ceder!.....	154
Foto 14 -	Desfrute.....	254

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ADA -	Amigo dos Amigos
CV -	Comando Vermelho
LGBT -	Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis
MC -	Mestre de Cerimônia
MEI -	Microempreendedor Individual
ONG -	Organização Não Governamental
TCP -	Terceiro Comando

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO EM TRAÇOS E CORES: O PROBLEMA DA PESQUISA</b> .....	12
1	<b>GRAFFITI COMO EXPRESSÃO E PRÁTICA ARTÍSTICA</b> .....	23
1.1	<b>História da arte aspectos fundamentais, significado e função social</b> .....	24
1.2	<b>A produção artística nos marcos da dominante cultural pós-moderna</b> .....	45
1.3	<b>Aspectos da prática artística do <i>Graffiti</i></b> .....	76
2	<b>TRAÇOS DAS MINAS: REGISTROS E EXPERIÊNCIAS</b> .....	92
2.1	<b>Experiência e prática artística</b> .....	95
2.2	<b>O graffiti e as mulheres na arte urbana</b> .....	103
2.3	<b>A experiência e a construção da arte urbana de gênero no Rio de Janeiro</b> .....	115
2.3.1	<b>Escuta as Manas</b> .....	118
3	<b>MULHERES, ARTE E RUA: EXPRESSÕES E LUTAS</b> .....	154
3.1	<b>A arte e o Espaço Urbano</b> .....	159
3.2	<b>O trabalho e as relações de gênero</b> .....	193
3.3	<b>O debate sobre a arte e gênero: o feminino versus o feminista</b> .....	236
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	254
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	258
	<b>GLOSSÁRIO</b> .....	265
	<b>APÊNDICE</b> .....	267

## INTRODUÇÃO EM TRAÇOS E CORES: O PROBLEMA DA PESQUISA

Foto 2 – Mais cor



Fonte: A autora, 2020.

A motivação em pesquisar a temática surgiu a partir de estudos sobre o movimento *Hip-Hop* durante a trajetória acadêmica de graduação em bacharelado em Serviço Social e no aprofundamento durante o curso de especialização em políticas públicas. Ao ingressar no programa de mestrado as atenções se voltaram sobre as percepções construídas por estes sujeitos, sua maioria jovens, em relação à estrutura de classes sociais. Estudo que manteve esforços para indicar se a arte, fundamento deste movimento, é um instrumento que potencializa tal percepção.

Para a análise do movimento sociocultural do tipo *Hip-Hop*, duas formas e possibilidades de análise surgiram, quais sejam: sua capacidade de socialização; e sua influência e expressividade na vida cotidiana destes sujeitos. O movimento *Hip-Hop* e suas organizações sempre permearam e têm sido alvo de pesquisas e estudos acadêmicos. No entanto, além das já citadas possibilidades de análise deste modo de sociabilidade, ressalta-se o atrelamento de sua prática se vincular a

uma condição espacial e territorial. Neste sentido, o movimento tem como centralidade a condição de movimento urbano, que desenvolve e exerce suas práticas artísticas tendo como palco a cidade, a rua. Estas práticas vão refletir e fazer emergir o contexto socioespacial no qual os sujeitos que o praticam estão inseridos.

O movimento *Hip-Hop* brasileiro existe há cerca de quarenta anos, mas apesar do tempo, a sua história e a de seus integrantes carece de maiores registros e sistematização. Esse fenômeno cultural permite uma enorme variedade de abordagens e enfoques, pois é uma manifestação rica e complexa que compreende música, dança, poesia, artes plásticas e mobilização social. De acordo com observações e leituras sobre o movimento, os cinco elementos que o constituem se completam e se influenciam, mas podem manifestar-se de forma isolada, apesar de interligados. Os *rappers*, *DJs*, grafiteiros e *bboys* (dançarinos de *break*) se sentem irmanados e alguns deles podem desempenhar mais de uma função.

Nesta etapa de processo formativo, as questões levantadas como objeto de análise referente ao movimento se voltam especificamente para um dos elementos do *Hip-Hop*, o *graffiti*. Tratado como um representante das artes plásticas e visuais o *graffiti* hoje assume importância e reconhecimento internacional.

Foi opção denominar de forma geral a prática artística do *graffiti* englobando todos os seus estilos e vertentes, pois, ao fim interessa a análise da arte experimentada pelos sujeitos sociais grafiteiros e não o conteúdo em si ou o estilo utilizado. A análise através do sujeito que grafita possibilita a discussão sobre a cidade e o modo de vida urbano, bem como oportuniza outras discussões e debates por meio de temas que fazem mediação com a produção dessa manifestação artística nas cidades ao longo de seu surgimento e desenvolvimento.

A perspectiva aqui encarada é de pensar o *graffiti* como prática e expressão de sujeitos históricos que mediados pela arte utilizam a cidade como veículo e instrumento para difusão de sua prática artística e que pode desencadear um processo político pedagógico de conhecimento da realidade.

A arte como importante componente no processo para a emancipação humana não se realiza no contexto da sociedade capitalista pois na contemporaneidade ela é constituída pela contradição que reflete uma sociedade que vive a lógica de mercantilização e padronização das produções e representações artísticas. Quando a arte se torna uma mediação da forma de expressão dos indivíduos enquanto sujeitos

- como expressão da construção da vida social - ela contribui para o desenvolvimento do homem e de sua relação com o espaço. Neste sentido ela possibilitaria a aproximação da construção de uma etapa no processo de edificação do ser genérico, pois estabeleceria a mediação de pertencimento a um espaço expressando a coletividade.

A arte serve como instrumento para viabilizar as mediações através das quais o indivíduo recria a sua humanidade e se relaciona com o espaço e identifica seus semelhantes. O posicionamento dos indivíduos frente aos reflexos produzidos no processo produtivo, onde se ampliam as expressões da questão social, pode contribuir para o entendimento do uso do território, da configuração das cidades e a relação estabelecida entre as classes. Porém, muitas vezes o espírito criativo vai de encontro com a descartabilidade e efemeridade dos processos de expansão do capital.

A manifestação artística como elaboração da realidade cotidiana pode se desenvolver num processo de configuração de transformação da vida, no entanto, entendemos que essa transformação se dá por meio de bases materiais e estruturais reais que conformam a vida dos sujeitos. As relações sociais de dominação cultural e logo, artísticas, se ligam a dominação do trabalho que reduz e até mesmo esvazia as possibilidades de manifestações artísticas transformadoras. Na particularidade brasileira essa dominação se manifesta de forma distinta. Portanto, o que nos interessa compreender são as possibilidades de apreensão do real e do entendimento da estrutura de gênero estabelecidas na organização da vida social através da análise da experiência do graffiti, como prática artística realizada por mulheres, pensado o seu caráter de objetivação humana no campo da cultura frente às contradições da realidade brasileira, às formas como se estruturam as relações sociais no espaço urbano.

Pensando sobre as bases culturais “elitistas” e “ornamental” que configuraram a realidade brasileira é fato notar que manifestações artísticas distintas das tradicionalmente aceitas e vistas como belas são desvalorizadas e até mesmo, como acontece com o graffiti, criminalizadas. No entanto, como afirma Coutinho (2011) essa predominância elitista não impede o florescimento de manifestações alternativas visto que a cultura não é “única” ou “oficial”.

O que instiga é a urgência de se realizar análises das expressões socioculturais brasileiras. No ano de 2016 iniciou-se um golpe, ainda em curso no

país com o impedimento da presidente Dilma Rousseff e que desencadeou uma ostensiva reação conservadora e fundamentalista na direção das manifestações artísticas, muitas delas originárias nas lutas sociais da classe trabalhadora. Com a eleição de Jair Messias Bolsonaro no ano de 2019 as medidas para o asfixiamento do setor cultural seguem aceleradas através de corte de recursos, cancelamento de produções em razão de seus conteúdos e nomeações e indicações de pessoas conservadoras para a ocupação de cargos públicos conclamando ao que nomeou de “guerra cultural”. É necessário perceber a possibilidade do uso político da arte para potencializar as lutas coletivas e impedir o avanço e retrocesso na conquista de direitos, como também reafirmar as liberdades de fruição humanas.

Pensando nas possibilidades abertas a prática artística frente ao modo de produção capitalista destacamos que durante toda a trajetória de pesquisa, sempre rondou um incomodo referente a presença feminina nas expressões artística do movimento investigado. Portanto, como forma de responder a tais questionamentos o objeto delimitado para esta pesquisa de caráter exploratório, se configurou em identificar a participação de gênero frente a expressão artística do *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro.

A justificativa na escolha da cidade do Rio de Janeiro se relaciona por tratar de um centro urbano importante onde o *graffiti* possui destaque. O que revelou uma análise sobre a paisagem desta cidade onde o sujeito grafiteiro se torna o produtor desta identidade visual contribuindo de forma artística para o que a filósofa Marcia Tiburi (2013) chamou de “direito visual a cidade”.

Mesmo não sendo exclusividade da cidade do Rio de Janeiro os *graffitis* ganham importância e sentido visto a magnitude de alguns artistas e obras espelhadas pela cidade, principalmente em espaços voltados as áreas turísticas.

Neste sentido as práticas artísticas vivenciadas por mulheres cariocas em sua cotidianidade, auxiliaram a construir percepções sobre a prática artística em si, sobre a condição de ser mulher artista, assim como analisar a presença de mulheres nos marcos da vida urbana como conquista e ampliação de seu espaço vinculado às lutas feministas. A análise, portanto, localiza o feminismo como prática e o *graffiti* feito por mulheres como uma prática feminista.

Neste sentido, apresentamos o problema que constitui o direcionamento da pesquisa agora apresentada: A prática artística do graffiti possibilita que o sujeito

elabore percepções sobre sua realidade e contribua para o fortalecimento das lutas emancipatórias femininas?

Para auxiliar na construção das respostas teóricas aprofundamos nosso estudo nos trabalhos de Jameson (1996) que indica caminhos para pensarmos a lógica estética imposta pelo capital que possui um estilo dominante de manifestação cultural, o pós-modernismo. Entendendo a cultura como um elemento essencial para a compreensão e análise social, Fredric Jameson (1996) inova ao propor a possibilidade da construção de uma “nova arte política”.

Para pensarmos no desenvolvimento histórico e em suas mudanças o autor pretende que façamos um exercício baseados na dialética materialista de Marx. Para isso propõe uma reflexão: se existem “momentos de verdade” em meio à cultura pós-moderna e ainda, se existem possibilidades de ação ante a passividade e impotência gerados por essa “névoa impenetrável da inevitabilidade histórica?”.

O autor propõe que a essencialidade da reflexão sobre as questões levantadas em termos de possibilidades para a construção de uma política cultural e de uma cultura genuinamente política. Neste sentido, para Jameson uma política cultural nova que superasse a sincronização pós-moderna de economia e cultura que seja capaz de funcionar em um mundo socioeconômico diverso, num mundo onde as estruturas e suas demandas objetivas compreendam formas mais, nas palavras do autor, “adequadas”. Para ele a cultura está tão colada ao sistema econômico neste estágio que é difícil examiná-la em separado, essa conexão em si já é o próprio fenômeno pós-moderno. Logo, pensando a cultura como um projeto político e econômico nesse momento do desenvolvimento capitalista que se apropriou e vem se apropriando das formas e manifestações culturais, podemos compreender que quando o autor se refere a uma cultura genuinamente política ele se refere as formas culturais que tenham a capacidade e possibilidade de realizar uma crítica à forma mercadoria e de sua “transcendência” formas que se atentem para o movimento histórico e consigam mapear a totalidade como forma de transcender a esta condição.

Neste sentido a tese exigiu articular diversos conceitos e categorias teóricas que se tornaram transversais ao elemento central e objetivo da tese. De forma geral este trabalho exigiu que nos aventurássemos na história da arte, tema de difícil articulação teórica com o método teórico aqui escolhido; exigiu o debate sobre o espaço público; exigiu uma aproximação e identificação frente as teorias sobre



gênero e uma abordagem do sujeito que valorizasse sua experiência frente a realidade social.

Foi realizado um estudo qualitativo de natureza teórica e pesquisa empírica. O processo de investigação desenvolveu-se sustentado em recursos diversos, foram realizados diferentes tipos de coleta de dados: participação em eventos, visitas a locais onde as mulheres estavam pintando e também foram fotografados e cartografados grafittis na cidade. Foi realizada participação em grupo de mulheres grafiteiras como forma de aproximação aos sujeitos que participaram da pesquisa através de entrevistas. A análise e sistematização dos dados foi realizada de forma crítica possibilitando reflexões sobre a experiência de mulheres artistas na cidade do Rio de Janeiro.

Como método de exposição e de forma a apresentar a pesquisa realizada que será detalhada no capítulo dois e os temas desenvolvidos, a tese foi dividida em três capítulos. No Capítulo um Graffiti como Expressão e Prática Artística, trazemos um levantamento bibliográfico arriscando uma construção cronológica do desenvolvimento artístico humano. Assim como se deu o desenvolvimento da prática do *graffiti* como expressão artística. Traçar uma linha histórica da produção artística com destaque para o desenvolvimento pictórico auxiliou a compreensão da manifestação artística do *graffiti*, visto que essas expressões guardam semelhanças sócio-históricas para além das de ordem estética. Demarcar o antagonismo e a contradição presente sobre o conceito de arte durante toda sua evolução histórica, se mostra essencial para o esforço metodológico de reunir argumentos que auxiliem a pensar o fenômeno na contemporaneidade.

Dois autores seguem em destaque e serão recorrentes na primeira parte do trabalho e que, no entanto, cientes de suas limitações, auxiliam a pensar o fenômeno proposto. Seus limites não apagam suas importantes contribuições. O filósofo húngaro Arnold Hauser (1972) e o crítico e poeta austríaco Ernst Fischer (1971).

Pensando nas produções artísticas contemporâneas travou-se um debate sobre algumas questões relativas a “antiontologia” da pós-modernidade e sua crítica cultural. Muitas elaborações teóricas se debruçam acerca da chamada pós-modernidade e suas definições. As que interessam a esta tese se relacionam às formulações propostas por Fredric Jameson (1994) e as ideias de David Harvey (2013).

Para além de definições sobre o conceito de pós-modernidade e arte, a tese volta-se para pensar as produções culturais populares contemporâneas e suas possibilidades reais de instrumentalizar os indivíduos a alcançarem algum tipo de conhecimento sobre a realidade que os cerca. Pois enfim, esta tese objetiva destacar que mesmo inseridos na dominante cultural pós-moderna, ainda existem potencialidades criadoras nas formas e práticas artísticas da classe trabalhadora.

No capítulo dois Traços das Minas são realizados debates referentes a formas de elaboração do *graffiti* de mulheres, assim como elementos que configuram como esta prática se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro.

A metrópole carioca tem uma importante paisagem urbana, e que se relaciona diretamente a produção do espaço capitalista pós-moderno. Seus pontos turísticos e atrações se voltam essencialmente para a esfera do consumo e atividade econômica. Portanto, este espaço é consumido cotidianamente mesmo fazendo parte da geografia natural desta cidade. Toda produção do espaço e de lugares nessa cidade de alguma forma se associa a bens de consumo e conseqüentemente resulta em novas formas de fruir esse espaço.

Neste sentido todas as formas estéticas, símbolos e imagens que são criados e reelaborados nestes espaços e lugares vão se associando a lógica do consumo. O *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro de certa forma vem se incorporando a esta lógica, porém, o que interessa destacar são as formas que escapam a esta lógica e que de certa forma encontram formas de contestação e subversão expressas práticas de sujeitos que são inegavelmente perceptíveis por todos os bairros da capital carioca.

Muitas destas manifestações artísticas se encontram em muros e locais fora da rota dos grandes pontos turísticos da cidade, ou convivem de forma, como muitos definem, desagradável com a estética estabelecida. O que importa refletir é justamente a aceitação da estética do consumo que é imposta e que não é questionada no cotidiano dos sujeitos. Uma estética que serve a lógica do capital que afasta e oprime os cidadãos e que cria a divisão de classes na cidade.

Outra discussão que a tese explora são as possibilidades da arte frente aos processos contemporâneos da produção cultural. A arte assim como a religião e a ciência são formas que suspendem o sujeito da vida cotidiana, e quando retornam a ele, não o vêm da mesma forma. Estas rupturas podem levar a construção de novas formas de produção de conhecimento sobre a realidade social. A arte tem como

característica principal a antropomorfização, ela apresenta destinos pessoais, oportuniza o conhecimento sobre a vida social de seu tempo, estabelece percepções e definições individuais aos sujeitos e que, ao contrário da ciência, oferece uma forma de conhecimento mais humana. Não há como conhecer uma sociedade só através do conhecimento científico, a arte neste sentido, se apresenta como uma “antecipação do conhecimento científico”.

O que se torna essencial para a produção de conhecimento, tanto na forma da pesquisa como na forma artística, se dá através da apropriação da massa crítica existente produzida pelo conjunto da sociedade, através da apropriação de todo o caldo cultural produzido em sociedade. É necessário conhecer as diversas formas de manifestações e práticas artísticas existentes para conseguirmos visualizar os tratamentos e até mesmo os preconceitos em relação a algumas delas. Distinguir o que é significativo em relação as manifestações artísticas, perpassa identificar no momento histórico, quais destas produções demonstra maior articulação com a função social da arte e do conhecimento - desvendar o real.

Por meio de mediações teóricas baseadas principalmente nos estudos de Thompson (2004) sobre o conceito de experiência e Lefebvre (1968) relacionando as possibilidades de transformações concretas contidas no cotidiano.

Buscando sustentação nos estudos historiográficos de Edward Thompson, o qual fornece indicações e caminhos metodológicos importantes para apreender a realidade e suas contradições, através da categoria experiência permitindo apreender o sentido da prática artística especialmente, configurando o contexto em que eles são elaborados, bem como suas possibilidades. Para apreender as contradições do fenômeno que é diverso, destacamos a demarcação do movimento histórico, e da arte inserida neste processo, também como um ato histórico, portanto, num ato em constante transformação, e um movimento social permeado por contradições.

A categoria experiência, portanto, tornou-se elemento chave para este trabalho. No sentido da valorização elencada pelo autor do “agir humano”, onde proporciona a compreensão sobre as mulheres como sujeitos. Thompson acredita que a cultura e a experiência ganham significado mais amplos do que apenas a imposição ideológica do modo de produzir mercadorias. Ele acredita nessa construção ideológica, porém, reafirma a condição contraditória das necessidades materiais e culturais.

Neste sentido, ante condição da dominante cultural pós-moderna a categoria de experiência se faz necessária para evidenciar o que adiantamos como uma das respostas frente a este cenário, a capacidade dos sujeitos, neste estudo em específico, das mulheres tensionarem as condições artísticas e culturais impostas nesta ordem.

Para tanto ganha sentido também neste trabalho o conceito de cotidiano, os fenômenos culturais e práticas artísticas ganham relevância vistos como reflexos desta dimensão da vida humana. Analisá-los significa desvendar suas particularidades em meio a suas expressões e condições materiais construídas historicamente. Relacionando os conceitos e categorias procuramos articular, destacar e descrever os significados compartilhados das experiências da condição de ser artista urbana e mulher na cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, indicamos uma leitura que percebe a prática do graffiti feito por mulheres como uma prática que ressignifica e se relaciona com a função social da arte, qual seja, a possibilidade da humanização do sujeito que a produz. As mulheres são analisadas como sujeitos reais, que vivem, desenvolvem uma prática artística, pensam, sentem e por meio de suas experiências criam respostas frente ao contexto histórico e social nos quais se inserem. Portanto, acreditamos que essas respostas não estão dadas, elas estão sendo construídas mediadas pela prática artística e tensionam, através das experiências aqui coletadas a massiva dominância cultural contemporânea.

Registrou-se o relato das experiências vivenciadas por oito mulheres grafiteiras na cidade do Rio de Janeiro. Neste capítulo, portanto, são analisadas as percepções de mulheres inseridas numa realidade artística que ainda expressa características machistas e misóginas. E que, no entanto, por meio desta prática artística criam formas de serem “ouvidas” pelos muros da cidade, denunciam suas violações, exprimem suas sexualidades, reafirmam as proporções e belezas de seus corpos, exaltam sua cor de pele, demarcam sua posição social, manifestam suas opiniões fora do âmbito doméstico inserindo questões políticas que dizem respeito a elas e a outras.

Desta forma estas mulheres questionam o olhar hegemônico que se volta a condição de ser mulher nessa sociabilidade, elas criam arte e ao mesmo tempo recriam a condição de ser mulher, elas criam e são recriadas pelo seu objeto artístico. Foi apontado um caminho nesta tese para pensar gênero através das possibilidades políticas pedagógicas que a prática do *graffiti* proporciona a vivência e

a experiência destas mulheres, caminho como etapa para um processo emancipatório.

No capítulo três Mulheres arte e rua: expressões e lutas, articulamos os conceitos de espaço urbano, arte e lutas feministas. Na tentativa de compreender a relação da mulher e sua produção artística, e que nesta tese tem como foco as práticas desenvolvidas na rua. Para tanto salienta-se a presença de mulheres na construção do desenvolvimento artístico, presença essa muitas vezes submersa e parcial, onde em grande parte das produções as mulheres aparecem como objeto artístico e não como sujeito que participa desta dimensão do desenvolvimento histórico. É preciso resgatar e problematizar a presença de mulheres na arena da arte contemporânea pois este campo do desenvolvimento humano tem ressignificado e ampliado a presença do corpo feminino no espaço público.

Com foco nas elaborações das feministas francesas e a relação com o marxismo que ressignifica a perspectiva de gênero, as análises deste capítulo voltam-se a relação de produção e reprodução social. Esta última como resultado de um trabalho não monetarizado e invisibilizado de mulheres e que compreende uma essencial atividade econômica e extremamente necessária à sustentação da lógica e estrutura do sistema capitalista de produção. O capitalismo se reproduz pela exploração do trabalho humano, sendo assim ele em sua estrutura produz e reproduz a opressão de gênero. Como principais referências teóricas deste capítulo temos Frederici (2017), Cisne (2015), Saffioti (2015) dentre outras.

Historicamente a presença de mulheres se refere aos espaços privados e ao cuidado. Os limites impostos que as restringem ao espaço privado se ancoram na estrutura hegemonicamente masculina. No entanto, mesmo frente ao silenciamento que constitui parte da ordem estabelecida, mulheres vêm rompendo com essas imposições históricas e estruturais. A luta pela reivindicação de direitos é uma forma e reflexo de sua resistência, assim como a abertura de novas formas de organização, espaços de luta e de seu desenvolvimento artístico.

A arte elaborada por mulheres é o central neste capítulo, é a interpretação da condição feminina e de suas relações mais amplas de opressões permeadas e representadas cotidianamente por mulheres artistas, que o debate se volta além de elaborar uma tentativa de minimizar o hiato de registro histórico relacionado a produção artística feminina.

Junto a este debate são articulados os elementos conceituais sobre a formação do espaço e da cidade capitalista, palco da manifestação artística aqui enfocada tendo como recorte a cidade do Rio de Janeiro. O *graffiti* e a produção do espaço urbano nas contradições da formação do espaço construído na cidade aqui é elemento importante, trazendo o pensamento de Lefebvre como destaque para as elaborações referentes a constituição e os usos da cidade.

## 1 GRAFFITI COMO EXPRESSÃO E PRÁTICA ARTÍSTICA

Foto 3 – Liberte-se!



Fonte: A autora, 2020.

Este capítulo inicialmente faz um breve mapeamento do desenvolvimento artístico humano que na contemporaneidade sofre modificações em sua função social com a introdução da forma de produção capitalista. Partindo de uma construção cronológica do desenvolvimento artístico e que se justifica pela semelhança de práticas que se repetem em diversos contextos históricos passados e a prática do graffiti contemporâneo. Utilizar as paredes e muros das cidades como suporte para registrar mensagens e imagens não é atividade recente. Desde as intervenções rupestres encontradas nas cavernas de todos os continentes até o contemporâneo graffiti, escrever nos muros sempre esteve presente como atividade criadora do homem.

No primeiro ponto levantamos alguns elementos para contornar a preocupação em compreender a arte e sua relação com a vida social em diversos momentos da história do homem até a fase contemporânea. Desde sua origem a arte adquire função diversa da que experimenta na modernidade. Neste sentido, os

debates que seguem nos auxiliam a trazer a reflexão sobre a função social da arte e sua relação entre homem e natureza e entre o homem e a sociedade. A arte entendida aqui como componente essencial da sociabilidade humana, como um determinante da vida social e como tal importante campo para análises e estabelecimento de mediações teóricas para a construção de conhecimento da vida em sociedade.

Para compreender esta dimensão da vida é necessário analisar a forma que sua função social e a sua necessidade adquirem face as profundas transformações cotidianas resultantes da fase tardia do capitalismo. Portanto, no segundo ponto apresentamos um debate sobre as construções teóricas de Fredric Jameson sobre o pós-modernismo. O autor tendo como objeto de sua reflexão a transformação da cultura em mercadoria. Jameson sustenta a afirmativa de que a cultura se tornou um produto, um objeto voltado ao consumo no pós-modernismo. Neste sentido, e compreendendo que a lógica da mercadoria abrange toda a dimensão existencial da vida obscurecendo as formas de consciência, o autor pretende explicar crítica e historicamente à luz do marxismo a forma como a cultura se insere no capitalismo. O fundamental, é analisar as determinações que o sistema capitalista de produção impõe a produção cultural. Identificando o fenômeno como historicamente determinado o autor compreende a cultura como representante da lógica de produção: ela tem um lugar e função específico nesta etapa do capitalismo tardio.

O último ponto deste capítulo traz uma caracterização da prática do graffiti desde de sua origem até suas formas atuais, o que destacamos importante adiantar é a sua característica essencialmente urbana que utiliza o espaço como suporte. A tentativa é identificar não a manifestação em si, mas perceber as contradições e possibilidades contidas na forma de expressão artística de sujeitos através do graffiti. E principalmente as relações que estabelecem com as características de uma dominante cultural estabelecida nos marcos pós-modernos do capitalismo tardio.

### **1.1 História da arte aspectos fundamentais, significado e função social**

Trataremos a arte como possibilidade de criação do homem ao longo do seu desenvolvimento histórico. Neste sentido, ter a arte como objeto de análise é dizer sobre um conceito complexo e de vasta abordagem, no entanto, pensamos que por



este mesmo motivo devemos tratá-la dentro da perspectiva histórica para que seu conteúdo não se perca como parte das expressões e fenômenos sociais produzidos pelo homem.

Traçamos uma linha temporal, desde seu surgimento, identificando algumas características históricas e as expressões artísticas que ressaltavam em determinados contextos. Entendemos que a concepção cronológica linear como sucessão de fatos não corresponde a leitura crítica numa perspectiva histórica, portanto, pretendemos captar as contradições presentes nos períodos históricos destacados fazendo a mediação com a tradição marxista para uma aproximação minimamente coerente dos determinantes do surgimento da arte.

Metodologicamente falando, analisar o objeto proposto na perspectiva histórica garante a apreensão da dinâmica de seu desenvolvimento, pois só entendemos o presente, e chegamos à essência do objeto enquanto fenômeno, quando fazemos a mediação com seu passado. Demarcar o antagonismo e a contradição presente sobre o conceito de arte durante toda sua evolução histórica se mostra essencial para o esforço metodológico de reunir argumentos que auxiliem a pensar o fenômeno na contemporaneidade. Atentamos para o fato de que as características da expressão artística pictórica serão mais fortemente destacadas, visto ser ela a expressão que investigamos nesta pesquisa.

Esforço desafiador, pois apontar um debate sobre a temática da arte demanda um aprofundamento teórico que no curto percurso desta pesquisa não foi suficiente, adiantamos que consideramos as críticas relacionadas a algumas opções teóricas aqui utilizadas. Destacamos dois autores que serão recorrentes na primeira parte do trabalho e que, no entanto, cientes de suas limitações, nos auxiliam a pensar o fenômeno proposto. Seus limites não apagam suas importantes contribuições.

Referente as críticas, nos voltamos as análises de Konder (2013) sobre o filósofo húngaro Arnold Hauser<sup>1</sup> (1972) e o crítico e poeta austríaco Ernst Fischer<sup>2</sup>

---

1 “Poucas pessoas ter-se-ão dedicado tão integralmente à arte como ele. Nascido na Hungria, estudou Filosofia, Literatura e História da Arte em Budapeste, em Paris, em Berlim e, sobretudo, na Itália, onde viveu durante vários anos. Mais tarde, lecionou História da Arte em Budapeste, Viena, Londres e Estados Unidos. O resultado dessa vida inteira de convívio com a arte e de estudos dos seus problemas foi uma obra monumental, de leitura obrigatória: a História social da arte (KONDER, 2013, p. 163)”.

2 Ernst Fischer, poeta e crítico austríaco nascido em 1899, foi ministro da Educação do governo provisório da Áustria estabelecido em 1945, logo após o final da guerra. Comunista desde 1934, Fischer foi, em certo período, um lukacsiano (KONDER, 2013, p. 187)”.

(1971). Sobre os estudos do primeiro autor, Konder (2013, p. 163) afirma haver uma difícil relação entre estética e a história da arte, pois quem pretende uma análise marxista desta relação deve buscar o estabelecimento de relações sociológicas. Sem esta preocupação corre-se o risco de perder a historicidade referente a arte, de perder a “conexão da arte com seu tempo”. No entanto, se o caminho for o inverso, uma redução das questões estéticas a questões sociológicas da arte, a análise se limita ao sociologismo sem se dar conta da especificidade do conhecimento artístico.

Embora, como aponta Konder (ibidem. p. 164) Hauser (1972) não seja marxista se serve dos métodos marxistas. Na perspectiva do materialismo histórico, sua preocupação é “não perder de vista o condicionamento social dos movimentos artísticos”, ele busca explicação para as mudanças de estilo artístico em um condicionamento exterior, para ele “as grandes alterações formais da história da arte são sempre condicionadas de fora do campo estritamente estético”. Porém, nos alerta Konder (ibidem, p. 165), o autor tende a interpretar um tanto mecanicamente alguns movimentos estilísticos mesmo percebendo que nem toda definição de arte pode ser lida pelo viés sociológico. Apenas por esta leitura seria impossível o conhecimento concreto daquilo que é específico e individual na obra de arte.

Define Konder (ibidem, p. 165) que existe na arte “sutilezas mil, flutuações de cadência e de ênfase quase imperceptíveis, que não podem ser negligenciadas”, neste sentido cada obra de arte em sua “riqueza singular” exige para a sua justa apreensão “que nos familiarizemos praticamente com a obra, que convivamos com ela”. Afirma ainda “as informações teóricas que a sociologia da arte nos pode proporcionar (como as informações teóricas da própria estética) nos ajudam na orientação de que temos possibilidade de imprimir à crítica da nossa experiência artística, mas não podem suprir essa experiência”.

Konder (2003, p. 167) indica alguns aspectos problemáticos na obra de Hauser (1972), principalmente em sua base conceitual filosófica que a caba por cair no sociologismo apontando:

O fato de que Hauser por vezes deslize para o sociologismo não é casual; ele deriva dos aspectos confusos do seu pensamento filosófico. A apreensão das leis dos fenômenos estéticos exige que o observador se distancie da singularidade imediata e, só depois da generalização filosófica, volte ao contato mais direto com a individualidade dos seres. A nocividade do empirismo está em que ele freia esse voo necessário da abstração e fetichiza o individual. Por adotar uma perspectiva marcada pelo empirismo, a nosso ver, é que Hauser não consegue superar o sociologismo [...] Preso a uma concepção empirista do indivíduo, Hauser não percebeu isso. E,

embora ele mesmo tenha utilizado tão amplamente em seu trabalho os métodos da dialética de Marx, foi levado a estranhá-la em sua formulação filosófica genérica. Juntamente com a dialética idealista de Hegel, acabou por rejeitar a dialética materialista de Marx (que vinha aplicando).

Em relação a Fischer, Konder (2003, p.189) alerta sobre as posições divergentes que o autor na atualidade adotou sobre seu antigo mestre, Lukács. Sua análise segundo Konder se mostra pouco rigorosas frente a arte moderna, mas aponta em sua defesa que seus esforços aparecem de forma importante em seu trabalho sobre a “Necessidade da Arte” (1971), onde o Fischer vai as origens da arte explicar sua natureza e sua função:

As diversas funções que a arte exerce, em nossos dias, não se equivalem umas às outras. Essas funções correspondem a níveis de ação cultural que comportam possibilidades diferentes para a práxis humana. Existe nelas uma hierarquia de significações. O valor que uma obra possui apenas como veículo de recreação, por exemplo, não pode ser sobreposto ao seu valor especificamente estético-gnosiológico. É o sistema capitalista – com sua rejeição prática da comunidade humana e com sua aversão à arte - que procura lançar a confusão sobre isso. O capitalismo alimenta nas massas um espírito que as leva a só buscar na arte experiências culturalmente inócuas, que as leve a procurar obras superficiais, de ação meramente digestivas, e nunca obras realmente capazes de levar os homens a uma compreensão mais profunda de seus próprios problemas.

Sob a pressão da ideologia capitalista, alguns críticos e alguns artistas perderam de vista o essencial na arte, deixam de se preocupar com as possibilidades de maior alcance da criação estética e se põem a superestimar funções secundárias do trabalho artístico. Sacrificar a dignidade que lhe advém do fato de ser um modo de conhecer o real, a arte deixa de ser o “jogo sério” de que falava Goethe e fica sendo apenas um jogo sem seriedade, equivalente a qualquer outro; deixa de ser uma atividade de desalienação para se tornar uma atividade gratuita e fútil, um acumplicamento com a alienação.

A crítica dirigida a Fischer deriva da opção do crítico em abrir mão da teoria marxista do realismo, em que esta, serve para “frisar na arte o seu caráter de conhecimento da essência da realidade”. Afirma Konder (2013, p. 190): “Fischer, entretanto, acha que o termo realismo, usado nessa acepção ampla, enseja muitas confusões. E preconiza o confinamento do conceito de realismo às dimensões de um método particular, equivalente a outros métodos possíveis”.

As críticas apontadas e as ressalvas levantadas por Konder não desmerecem os trabalhos realizados pelos dois autores em questão, é possível enxergar em suas obras contribuições e desdobramentos ideológicos e culturais importantes para compreensão do fenômeno proposto nesta pesquisa. Portanto, neste primeiro momento nos valem destas obras para traçar um caminho para melhor compreensão do fenômeno. Traçar uma linha histórica da produção artística com

destaque para o desenvolvimento pictórico nos auxiliará a compreensão da manifestação artística do graffiti, visto que, acreditamos que essas expressões guardam semelhanças sócio-históricas para além das de ordem estética.

Para pensar as definições de arte é necessário pensar no desenvolvimento do homem e no conjunto de conhecimentos daí resultantes que se relacionam as atividades estéticas e que se manifestam desde o surgimento da humanidade. Traços do seu surgimento podem nos ajudar a entender sua função e o significado social na atualidade. Portanto, reunir esforços no sentido de compreender as manifestações artísticas ao longo das civilizações e principalmente no período contemporâneo é uma forma de compreender a história social do homem e de sua capacidade criativa.

Para Ernst Fischer (1971, p.21) a arte é uma forma tão antiga quanto a existência do próprio homem, o autor afirma que a prática artística é uma forma de trabalho, logo uma atividade característica do homem. Retomando Marx em “O Capital”, afirma que o trabalho é o processo de intercâmbio entre homem e natureza, assim:

O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação aquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico.

É com a utilização de ferramentas que o homem torna-se homem, “mas os homens não sabem por algum instinto inato fazer ferramentas e usá-las: precisam aprender através da experiência, através do ensaio e do erro (CHILDE n.d., n.p, apud FISCHER, p. 23)”. Segundo o autor no desenvolvimento da história humana a ação através da experiência o diferenciou, do reflexo condicionado da experiência animal, por meio de uma mudança decisiva. O homem por meio da experiência no uso da natureza descobriu que ela pode ser utilizada para execução de um propósito humano, “só o trabalho humano é um metabolismo mediatizado. Os meios precederam o propósito; o propósito se revelou pelo uso dos meios (CHILDE n.d., n.p, apud FISCHER, p.25)”.

O uso dos instrumentos, mediante o propósito, levou a descoberta da eficiência, portanto, da produção de objetos. Para Fischer (1971, p.26) essa é uma das raízes do surgimento da arte:

Qual o novo elemento que aparece aqui? É a descoberta da diversidade das possibilidades e a habilidade de comparar diversos objetos, avaliar-lhes a eficiência e escolher um deles. Com a utilização de instrumentos, em princípio, nada mais é definitivamente impossível. Basta encontrar o instrumento adequado para conseguir aquilo que anteriormente não podia ser conseguido. Conquistou-se uma nova força sobre a natureza e esta nova força é potencialmente ilimitada. Nessa descoberta, precisamente, está uma das raízes da mágica e, por conseguinte, da arte.

A magia, para o autor (FISCHER,1971, p. 27) se refere ao atributo funcional dado ao instrumento produzido por meio da experiência:

Assim, o instrumento começa a cada vez mais dirigir o interesse, o instrumento passa a ser examinado em função da sua maior ou menor eficiência no servir a um determinado propósito e aparece a questão de se ele não pode ser melhorado, modificado, para tornar-se mais útil, mais eficiente. A experimentação espontânea – o “pensar com as mãos” - que precede todo pensamento como tal, começa a ser gradualmente substituída pela reflexão com um propósito. Essa inversão no processo cerebral é aquilo que chamamos trabalho, ser consciente, fazer consciente, antecipação de resultados pela atividade cerebral. O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser “memória” e passam a ser “experiência”.

Os homens através da experiência em transformar a natureza e criar objetos através do manejo com as mãos descobriram que em cada um desses existiam potencialidades, e que esta transformação poderia ser cada vez mais eficaz. No entanto, segundo o autor (FISCHER,1971, p. 27) “além da crescente humanização dos objetos, criavam-se objetos que não existiam na natureza”, por isso a antecipação intelectual do que o homem poderia fazer tornou-se o elemento mais importante do desenvolvimento do trabalho.

No entanto, existe um longo caminho na história humana até chegarmos à criação artística mais elaboradas, período onde o trabalho alcançou seu estágio de desenvolvimento maduro. Partindo do pressuposto de Fischer (1971, p.12) de que a “a arte tem sido, é e será sempre necessária” por se tratar de uma ação que acompanha todo o desenvolvimento da humanidade. Podemos traçar uma linha temporal que minimamente esboce suas características de acordo com os períodos históricos das construções sociais, pois entendemos que a história da arte é também a história do homem.

Para auxiliar a elaboração de uma cronologia da história da arte destacamos um importante historiador de arte, Ernst Gombrich (1999). Este autor pensa o desenvolvimento artístico humano num processo, e que, no entanto, não se caracteriza apenas como um processo de evolução estética. Para o autor as obras e

objetos artísticos inseridos em um contexto histórico e específico tinham determinada intencionalidade. Não pretendemos demarcar a arte por sua característica estética dentro dos momentos históricos, mas perceber como os momentos históricos, construídos socialmente influenciaram o desenvolvimento da arte e do sujeito artista. Desta forma, marcadamente destacamos a presença da arte nos períodos da Pré-História, Antiguidade, Idade Média, Moderna e Contemporânea.

Sobre a história da arte primitiva Hauser (1972, p. 11) afirma já existir uma antítese sobre sua concepção:

Uns baseiam a arte em princípios estritamente formais, na estilização e idealização da vida; outros, partindo do princípio de que a reprodução, preservação da existência natural das coisas constitui o mais antigo testemunho de manifestação da atividade artística, veem, por esse fato, na arte um meio de dominar e subjugar a realidade. Por outras palavras: conforme as suas tendências, autocráticas e conservadoras, ou liberais e progressivas, assim consideram como primitivas as formas de arte ornamental e geométricas ou as expressões imitativas e naturalísticas.

O autor (HAUSER, 1972, p.14) destaca, no entanto, que esse naturalismo da história paleolítica não foi apenas uma constituição instintiva estática e à margem da história, ele se mostrou vivo e mutável na tentativa de tradução da realidade. E essa percepção da realidade se apresentava no “dualismo do visível e do invisível, do que é visto e do que é simplesmente conhecido é-lhe totalmente estranho”. Era uma fase da vida do homem exclusivamente prática e, portanto, a arte tinha como objetivo a subsistência. Sobre este período, afirma Hauser (Ibid., p.18): “a arte se encontra inteiramente a serviço da vida”.

De forma geral o período da história paleolítico pode ser caracterizado como período anterior ao surgimento da escrita, os cientistas o dividem em três momentos – paleolítico (do surgimento da humanidade até 8000 a.C.); neolítico (de 8000 a.C. até 5000 a.C.) e idade dos metais (5000 a.C. até o surgimento da escrita, por volta de 3500 a.C.) - nestes momentos a criação artística não se voltava ao que se assemelha a arte na contemporaneidade, ela exprimia muito mais uma função utilitária do que estética.

No período Paleolítico os primeiros homens desenvolviam os instrumentos de coleta e caça, utilizando pedras e ossos assim como iniciavam a manipulação do fogo. A primeira forma de arte foi o naturalismo que surgiu neste momento histórico com o objetivo de registrar e reproduzir o que os homens viam. Os registros se

deram principalmente nas rochas e paredes das cavernas, arte conhecida hoje como parietal, e nas proximidades das cavernas, arte rupestre.

A arte através da elaboração de objetos de argila e pedra, e os registros através de resíduos que imprimiam nas paredes tinham como finalidade, para além da função utilitária, a busca de explicação sobre a forma de sobreviver na terra e interação com a natureza e que se misturava com o campo sobrenatural, a magia. Portanto, o critério de utilidade se vinculava tanto a questão de instrumento para manter a sobrevivência como espiritual, onde os objetos criados também eram carregados de finalidade mágica<sup>3</sup>, logo, o desenho na parede ganharia vida depois de registrado.

Segundo Hauser (1972, p. 16) a magia deste período não se assemelha ao que conhecemos como religião, as pinturas eram técnicas desta magia para a caça dos animais, assim:

É que os desenhos constituíam simultaneamente a representação e a coisa representada; eram simultaneamente o desejo e a realização do desejo. O caçador e o pintor da era paleolítica supunham encontrar-se na posse do próprio objeto desde que possuíssem a sua imagem; julgavam adquirir poder sobre o objeto por intermédio da sua representação. Acreditavam que o animal verdadeiro sofria, no mesmo preciso momento, a morte do retratado efigie. A representação pictórica nada mais era, a seus olhos, do que a antecipação do efeito desejado; o evento real seguir-se-ia inevitavelmente à ação mágica da representação, ou melhor, aquela estava contida nesta, separando-as apenas os meios, supostos irrealis, do espaço do tempo.

Da mesma forma que os objetos representados eram dotados de características mágicas “os indivíduos que eram capazes de produzir semelhantes trabalhos deviam ser também considerados como dotados de poderes mágicos e respeitados como tais”. Falamos aqui do surgimento da diferenciação do sujeito artista, e dos homens das atividades cotidianas. Indicando certo tipo de privilégios na divisão das atividades, “uma espécie de carisma especial que a isenta de todo o trabalho corrente” (HAUSER 1972, p. 35-36).

Para Fischer (1971, p.39) a linguagem surgiu juntamente aos instrumentos como forma de imitação da natureza. Assim como o sistema de signos que

---

3 “A explicação mais provável para essas descobertas ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias dessa crença universal no poder da produção de imagens; por outras palavras, que o pensamento desses caçadores primitivos era que, se fizessem uma imagem de sua presa — e talvez a surrassem com suas lanças e machados de pedra — os animais verdadeiros também sucumbiriam ao poder deles. Isso, evidentemente, é uma conjetura — mas conjetura bem apoiada pelo uso da arte entre aqueles povos primitivos de nosso próprio tempo que ainda preservam seus antigos costumes (Gombrich, 1999, p.17)”.

representavam a natureza e os objetos, a linguagem segundo o autor, surge como abstração. A linguagem, a expressão, o gesto, a imagem eram formas primitivas de apoderar-se do objeto de dominá-lo, eram formas de exercer o poder do homem sobre a natureza.

Não se tratava apenas de uma crença do homem pré-histórico segundo a qual as palavras lhe pareciam instrumentos poderosos; tratava-se mesmo do fato de que elas efetivamente aumentavam, então, o seu controle sobre a realidade. A linguagem não só possibilitou a coordenação da atividade humana de maneira inteligente, não só possibilitou a descrição e transmissão das experiências e a melhoria da eficiência do trabalho, como possibilitou também a individualização dos objetos por atribuir-lhes palavras particulares, arrancando-os ao anonimato protetor da natureza e pondo-os sob controle do homem.

Hauser (1972, p. 19 - 31) citando Benjamin afirma que o aparecimento das obras de arte podem ser impulsionados por dois motivos: “umas são feitas com o único fim de existirem por si mesmas, outras para serem vistas”, portanto, a satisfação e potencialidade estética do artista neste período se voltavam a “um simples meio a um serviço prático”. Porém, já no fim do período paleolítico três formas pictóricas são identificadas: “a imitativa, a informativa e a decorativa, em outras palavras, a semelhança naturalista, a indicação pictográfica e o ornamento abstrato”.

No período Neolítico a arte ganha novos contornos. Diferente dos primeiros homens o homem deste período não era nômade, e começava a se fixar em terras principalmente perto de rios onde inicia-se a construção de vilas, a agricultura e criação de animais. O comportamento dos homens deste período se volta a comunidade, estes começam a viver em sociedade. A arte aqui é mais elaborada e trabalhada, a pedra é polida, a grande diferença entre o período anterior. Surge a cerâmica, assim como a tecelagem. Também surgem as primeiras formas de arquitetura com as construções dos abrigos e casas. A arte passa a ser menos realista e a representar situações mais abstratas.

Com a descoberta dos Metais, o período assim também denominado, a arte sofre nova transformação. A fundição e a metalurgia se desenvolvem de acordo com a descoberta do bronze, do cobre e do ferro. A arte se liga aos instrumentos criados com esses metais que eram carregados de finalidade utilitária.

De acordo com essas transformações humanas onde o homem passa a produzir os meios para sua subsistência, onde o ritmo da vida é modificado a arte



também se modifica, sua primeira grande transformação segundo Hauser (1972, p. 23) foi:

Em lugar de representações fiéis à natureza, onde se revela o cuidado paciente dedicado à reprodução dos pormenores do objeto, encontramos, de agora em diante, por toda parte, sinais esquemáticos e convencionais, que sugerem mais do que reproduzem, como se fossem hieróglifos. Em lugar de uma concretização da experiência cotidiana, a arte passa a pretender traduzir a ideia em bloco, o conceito, a essência íntima das coisas – a pretender criar, em suma, símbolos em lugar de reproduções fiéis do objeto.

Hauser (Ibid., p. 26 - 28) identifica neste período histórico o início do processo de “intelectualização e racionalização da arte” as experiências fenomênicas foram substituídas por conceitos e interpretações, pela desnaturalização, a obra de arte se converte na tradução de ideias de visões “os elementos não sensoriais e conceptuais da imaginação do artista substituem os elementos sensíveis e irracionais”. A realidade neste período é a figuração do paralelo entre dois mundos<sup>4</sup> “o artista não é mais o imitador, mas o antagonista da natureza; não procura obter uma continuação da realidade, antes se opõe a ela, animado de uma concepção autônoma de sua própria autoria”.

Destacamos ainda como importante fundamento para compreensão do conceito de arte o que Hauser (1972, 36) afirma sobre o sujeito que desenvolvia os objetos artísticos neste período:

Com a diferenciação da arte em sagrada e profana, a atividade artística da época neolítica passou provavelmente para as mãos de dois grupos diversos. As tarefas da arte sepulcral e da escultura dos ídolos, assim como a execução de danças rituais as quais – se quisermos aplicar os resultados da investigação antropológica as condições pré-históricas – se tornaram a arte dominante na época do animismo eram atribuídas totalmente aos homens, e sobretudo aos mágicos e aos sacerdotes. Por seu turno a arte profana, agora relegada à categoria de ofício, tendo como principal tarefa a solução de problemas meramente decorativos, ficou provavelmente nas mãos das mulheres e devia constituir uma parte da sua atividade doméstica.

---

4 “Para o autor trata-se de um dualismo que ainda hoje separa as nossas próprias concepções sobre arte fundado sobre o credo do animismo: Para o animismo o mundo divide-se em realidade e supra-realidade, em mundo visível dos fenômenos e mundo invisível dos espíritos, em corpo mortal e alma imortal. Os ritos fúnebres revelam, com toda a evidencia, que o homem neolítico começava já a conceber a alma como uma substância separada do corpo. A concepção mágica do mundo é monista considera a realidade sob a forma de um todo coerente e contínuo. Por seu turno, o animismo é dualista: enquadra o seu conhecimento e as suas crenças num sistema de duplo mundo. A concepção mágica é sensualista e mantém-se firmemente ligada à realidade concreta; o animismo é espiritualista e tende à abstração. No primeiro caso o pensamento dirige-se para a vida tal como ela se apresenta no mundo que há de vir. Esta é a razão fundamental por que a arte paleolítica reproduz as coisas com exatidão e realidade, enquanto a arte neolítica opõe à realidade empírica um supermundo estilizado e idealizado (HAUSER, 1972, p.26)”.

Este elemento nos chama atenção como argumentação sobre a presença da mulher na arte, no capítulo seguinte analisaremos o tema, mas adiantamos que não se trata de um estilo que corresponda às características femininas, e sim do próprio desenvolvimento histórico que é, e sempre foi de domínio dos homens. Podemos utilizar o fato descrito pelo autor como argumento para o reconhecimento de que já neste período histórico, a divisão estabelecida no desenvolvimento histórico se estabelece de forma diversa e particular para outras realidades sócio históricas, porém, determinando uma forma de subjugar a mulher nesta dimensão da vida social.

Sobre a arte primitiva Gombrich (1999, p.18) destaca que não devemos nos ater aos padrões estéticos em progressão, como se a arte fosse sendo cada vez mais elaborada ou esteticamente interessante, ela surge como necessidade:

Mas essa prova de habilidade tribal deve advertir-nos contra a crença em que as obras deles parecem grotescas porque não podiam fazer melhor. Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as ideias deles. É importante entender isso desde o princípio, porque a história da arte não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em constante mudança.

Ernst Fischer (1971, p. 44,45) nos explica a origem da arte através do entendimento de que ela era um instrumento mágico e tinha a utilidade de servir ao homem como forma de dominar a natureza durante todo o desenvolvimento da sociedade. No entanto, salienta que esse único elemento não pode explicar seu surgimento de forma exclusiva, pois todo novo descobrimento e qualidade estabelecia um novo quadro de relações complexas entre a natureza, os objetos e o homem. Neste sentido afirma:

Um elemento essencial nas artes, finalmente, é a capacidade da arte de inspirar medo, fazer-se reverenciar, a sua pretensa capacidade de conferir poder sobre um inimigo. A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência.

Um componente essencial da arte já presente neste momento do desenvolvimento da humanidade se refere ao traço coletivo de sua produção “a arte, em todas as suas formas – a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias

mágicas – era a atividade social *par excellence*, comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal (FISCHER, 1971, p.47)”. Esse caráter segundo o autor não se perdeu ao longo da história e ao fim da comunidade primitiva.

Ressaltamos que o surgimento da atividade artística se torna essencial para entendermos todo seu desenvolvimento e suas formas contemporâneas, neste sentido Hauser (1972, p. 40) afirma:

As obras de arte pré-históricas que chegam até nós são da maior importância para a sociologia da arte – não por susceptíveis de revelar um grau de maior dependência relativamente às condições sociais, mas porque nos permitem descortinar, com maior nitidez do que acontece na arte das épocas posteriores, o sistema de relações entre as estruturas sociais e as formas artísticas. Não existe em toda a história da Arte fenômeno algum que melhor exemplifique o nexo existente entre as modificações de estilo e as modificações concomitantes nas condições sociais e econômicas, do que o da transição da primeira para a última Idade da Pedra. As culturas pré-históricas revelam melhor as marcas da sua origem nas condições sociais do que as culturas posteriores, nas quais as formas artísticas já anquilosadas são transplantadas de uma época para outra, amalgamando-se por vezes de forma inextricável, com as formas novas e ainda vivas. Quanto mais evoluído é o nível da cultura em que se integra a arte que estamos examinando, mais complicado se torna o sistema de relações e mais obscuro o substrato social a que se ligam.

Seguindo ao que nos propomos, uma segunda etapa do desenvolvimento da história social da arte é o período da Antiguidade. Do quarto ao primeiro milênio antes de Cristo, que se destaca pelo início da escrita e da utilização dos símbolos, assim como a construção de monumentos e estátuas.

Neste contexto histórico as grandes referências da arte são os povos egípcios e gregos onde a arquitetura se desenvolve com mais potencialidade. De acordo com Gombrich (1950, p.27):

Neste exemplo, como sempre, a arte egípcia não se baseou no que o artista podia ver num dado momento, e sim no que ele sabia pertencer a uma pessoa ou cena. Era a partir dessas formas, por ele aprendidas e dele conhecidas, que construía as suas representações, tal como o artista tribal constrói suas figuras a partir de formas que ele pode dominar. Não é apenas o seu conhecimento de formas e contornos que o artista consubstancia em sua pintura, mas também o conhecimento que ele possui do significado dessas formas.

As criações artísticas tanto de objetos, quanto de esculturas e pinturas reproduziam a aparência real das coisas e também apresentavam características idealizadas de representação. O cotidiano era a temática que mais reproduziam, assim como as batalhas e as lendas, sempre vinculados as funções religiosas e

mágicas. Os sujeitos hierarquicamente também eram representados de acordo com o aspecto ideal de sua posição dentro da coletividade.

No aspecto artístico os costumes do período anterior, o neolítico, persistiram mesmo com o desenvolvimento da população, dos mercados, das cidades e da divisão do trabalho. Quem produz imagens, utensílios e objetos de decoração agora “emerge do meio restrito da vida familiar, tornando-se um especialista que faz modo de vida dessa sua profissão”, é tido como um membro que produz itens necessários e não menos importante que outros profissionais. O desenvolvimento notável da produção artística no Egito representa o resultado de sua especialização, “do incremento da vida urbana com o inerente acréscimo da concorrência entre forças diversas, e da preparação de uma elite, experimentada e exigente, de conhecedores nos centros culturais da cidade, nos recintos dos templos e do palácio” (HAUSER, 1972, p. 45).

Neste sentido, no oriente antigo as forças sociais e a realeza determinavam as formas artísticas e seus usos (ibidem, p. 47):

A ação compulsiva sob a qual trabalha os artistas nesta sociedade é tão implacável que, à luz das teorias da moderna estética liberal, toda a criação cultural genuína teria de considerar-se, em princípio, impossível. E, no entanto, muitas das mais notáveis obras de arte surgiram precisamente aqui, no Oriente Antigo, sob o império da mais violenta das coações. Elas parecem provar que não existe relação direta entre liberdade pessoal do artista e a natureza estética dos seus trabalhos.

Aqui a função da arte se vincula aos interesses das instituições para a perpetuação de seus poderes e o artista se limitava através de regras e modelos estabelecidos a reproduzir o que lhes fosse ordenado.

Na Idade Média a arte se voltava para as expressões religiosas e a arquitetura sacra. A sociedade se organizava em feudos onde a igreja exercia o controle. Hauser (1972, p. 182) afirma que existe uma divisão “artificial” deste período “a economia natural da primitiva Idade Média, a cavalaria galante da alta Idade Média e a cultura burguesa urbana da última parte da Idade Média”, segue o autor em sua definição sobre a arte neste período:

A maioria dos aspectos que normalmente são considerados como próprios da arte medieval, o desejo da simplificação e estilização, a renúncia à profundidade e perspectiva espaciais, o arbitrário tratamento das funções e proporções do corpo, constituem, na verdade, a única característica da primitiva Idade Média. Logo que a economia monetária urbana e a maneira de viver burguesa acabam por prevalecer, aquelas características deixam de imperar. O único elemento de importância que domina a Idade Média,

antes e depois desta época, operando a sua modificação, é o aspecto de um mundo concebido metafisicamente. Na transição da primitiva para a alta Idade Média a arte emancipa-se da maior parte das limitações que lhe foram impostas, mas mantém ainda um caráter espiritual profundamente religioso, sendo a expressão de uma sociedade inteiramente cristã no sentido e hierática na organização.

Os séculos da era cristã, principalmente no Império Romano, não alterou ou modificou as concepções de arte, “a nova orientação da vida minou a coerência original das formas da antiga cultura, mas estas formas mantiveram-se ainda como único veículo de expressão, que forçosamente teria que ser usado por quem quisesse ser entendido”(HAUSER, 1972,P. 186), ela se tornou o único elemento de expressão estética. Para o autor (ibidem, p. 188) há uma quebra sem paralelo em relação a cultura cristã e a função da arte nas velhas culturas:

E, por isso, o novo ideal de vida cristã, a princípio, não alterou exteriormente as formas de arte, mas alterou a sua função social. Para o mundo antigo uma obra de arte tinha um significado, que, antes de mais era estético, mas para a cristandade o seu significado era completamente diverso. A autonomia das formas culturais foi o primeiro elemento da antiga herança espiritual que se perdeu. Para o espírito da Idade Média a religião já não pode tolerar a arte existindo pelo próprio direito, sem consideração de credos, como também não pode tolerar uma ciência autônoma. Como instrumento de educação eclesiástica, a arte era a mais valiosa das duas, pelo menos quando o fim a alcançar era a máxima expansão. [...] Na opinião dos primeiros tempos da Idade Média a arte seria supérflua se todos soubessem ler e seguir uma cadeia abstrata de raciocínio; ela era, de início, considerada justamente como uma concessão feita às massas ignorantes, que com tanta facilidade se deixavam impressionar pelos sentidos. Não constituía, portanto, um mero prazer para os olhos assim o afirmou S. Nilo. O seu caráter didático é a mais típica característica da arte cristã, se a compararmos com as antigas; os gregos e os romanos muitas vezes se serviam dela como instrumento de propaganda, mas nunca a usaram como simples veículo de doutrina.

Porém, houve uma revolução nas artes na Europa no início do século XV onde “pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real” (Gombrich,1999, p.167, 168). No entanto, o autor destaca que existe um fator que contribui para esta revolução:

Os nobres do período compartilhavam dos ideais da cavalaria; sua lealdade ao rei ou ao senhor feudal não implicava que se considerassem os paladinos de qualquer povo ou nação. Tudo isso mudou gradualmente em fins da Idade Média, quando as cidades, com seus burgueses e mercadores, se tornaram mais importantes do que os castelos dos barões. Os mercadores falavam em vernáculo e uniam-se contra qualquer concorrente estrangeiro ou intruso. Cada cidade orgulhava-se e era ciosa de sua própria posição e privilégios no comércio e indústria. Na Idade

Média, um bom mestre podia viajar de um local de construção a outro, podia ser recomendado de mosteiro para mosteiro, e poucos se preocupavam em perguntar-lhe qual era a sua nacionalidade. Mas, assim que as cidades ganharam em importância, os artistas, como todos os artesãos e artífices, organizaram-se em corporações. Essas corporações eram, sob muitos aspectos, semelhantes aos nossos sindicatos. Competia-lhes zelar pelos direitos e privilégios de seus membros e assegurar um mercado para os seus produtos. Para ser admitido na corporação, o artista tinha de mostrar que era capaz de atingir determinados padrões, que era, de fato, um mestre em seu ofício. Era autorizado então a instalar uma oficina, a empregar aprendizes e a aceitar encomendas para retábulo, retratos, arcas pintadas, estandartes e brasões, ou qualquer outro trabalho do gênero. As corporações eram usualmente companhias ricas que faziam ouvir sua voz no Governo da cidade e não só a ajudavam a ser próspera como também se empenhavam em fazê-la bela. Em Florença e em outras cidades, as corporações dos ourives, dos tecelões, dos armeiros e outros, dedicavam uma parte de suas verbas a fundação de igrejas, construção de câmaras corporativas e dedicação de altares e capelas. A esse respeito, fizeram muito pela arte. Por outro lado, zelavam escrupulosamente pelos interesses de seus próprios membros e, portanto, dificultavam a qualquer artista de fora obter emprego ou instalar-se entre eles. Somente os artistas mais famosos conseguiam, por vezes, quebrar essa resistência e viajar o mais livremente possível no período em que estavam sendo construídas as grandes catedrais.

Os historiadores da arte assumem que esse estabelecimento de agrupamentos de artistas e artesões ao longo da história sempre existiram, seja em formatos de guildas seja em formato de corporações. Ressaltamos este fato como um fato contraditório na história da arte e que, no entanto, é significativo para demarcar o desenvolvimento das manifestações artísticas que produziram e difundiram o ideário cristão e que ao mesmo tempo fizeram expandir o conhecimento artístico. O que importa demarcar sobretudo, é que a arte se desenvolve atrelada ao crescimento dos centros urbanos, as cidades, fato que para nossos estudos assume importância visto que analisamos uma manifestação que diz respeito da relação do sujeito que produz arte e a cidade.

Na idade Moderna, período compreendido “entre a primeira e a segunda metade da Idade Média, isto é, no fim do século XII, quando a economia financeira renasce, novas cidades se erguem e a classe média moderna adquire pela primeira vez as suas características distintas” (HAUSER, 1972, p. 357-358). Nesta fase a arte se expandiu através da pintura da natureza, do registro das emoções e da ornamentação. Foi o período do renascimento, do realismo, do barroco e do rococó.

[...] o que havia de novo na arte da Renascença era, não o naturalismo em si, mas sim, o caráter científico, metódico e totalitário desse naturalismo; que o que representava um progresso sobre as concepções medievais era, não a observação e análise da realidade, mas simplesmente a deliberação e constância com que conscientemente se registravam e analisavam os critérios de realidade. E, assim, o aspecto mais saliente da renascença foi,

para não nos alongarmos em consideração, não o fato de o artista ser um observador da natureza, mas o de a obra de arte ser um 'estudo da natureza'.

Sobre o renascimento Marx (2012, p. 193) define:

A moderna pesquisa da natureza data, como toda a história moderna, daquela formidável época a que os alemães, pela desgraça nacional que experimentamos naquele tempo, damos o nome de Reforma, os franceses chamam Renascimento e os italianos Cinquecento – e nenhuma destas designações a expressa em sua totalidade. Ela tem início na segunda metade do século XV. A monarquia, apoiando-se nos habitantes das cidades, destruiu o poder da nobreza feudal e criou os grandes impérios, fundados essencialmente sobre uma base nacional e nos quais haveriam de se desenvolver as modernas nações europeias e a moderna sociedade burguesa.

Os valores de ruptura com o cristianismo medieval trazidos pela modernidade através do renascimento difundem o ideário humanista que se mostra racionalista e culmina no Iluminismo, a Idade da Razão. Para Reis e Nogueira (2017, p.11)

A despeito da continuidade da tradição empirista, ao longo do século XIX surge uma nova tendência que passará a apontar fatores limitadores da totalidade da experiência humana, em sua relação com a realidade. Movimento este iniciado pelos questionamentos à filosofia kantiana que se desdobra na conformação do pensamento romântico, originário de uma grande insatisfação com os rumos da filosofia moderna e com a concepção mecanicista da ciência natural como modelo de conhecimento. A partir da expansão da Revolução Industrial e da intensificação da urbanização, o Ocidente também será varrido por uma onda de revoluções, bem como pela estabilidade alcançada com o triunfo das democracias liberais europeias e a consolidação da hegemonia mundial da burguesia. Os movimentos artísticos que se sucederam nesse período – o Realismo, o Impressionismo, o Simbolismo e o Art Nouveau – testemunharam a participação de grandes artistas que queriam inovar, que estavam sujeitos a não serem compreendidos e aceitos pela Academia, a despeito do que terminam por se impor como a corrente da qual se originaria a Arte Moderna do século XX. Num largo sentido o impressionismo, que surgiu da ética naturalista do Realismo e posteriormente se afastando dela, acabou por se tornar o precursor das vanguardas modernistas. Seus artistas queriam se libertar das referências estilísticas do passado, reivindicando para si um novo papel na sociedade. Em linhas gerais o Realismo, por sua vez, foi o movimento cultural identificado pela história da arte como do período de 1850 a 1880, de viés ideológico inspirado pelas ideias socialistas, repudiava o que concebia como artificialismo do Neoclassicismo e do Romantismo, pois seus signatários defendiam que a arte deveria retratar as contradições da realidade, de forma objetiva, com representações detalhadas da natureza e da vida cotidiana. É fundamentalmente na crítica estética marcada pela autorreflexão da arte de vanguarda da primeira metade do século XX que se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, bem como sobre o conceito de moderno. Assim, vanguarda, modernidade e cultura modernista se tornam condicionadas mutuamente e concebidas como progresso infinito.

O período que aqui se mostra refere-se ao moderno capitalismo, a moderna sociedade burguesa que carrega consigo a moderna arte, neste sentido,

demarcamos o movimento do realismo como um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX, na França, em reação ao seu antecessor, o romantismo. Esse movimento buscava captar representações nas artes plásticas e literárias, mais objetivamente reais, uma tentativa de reproduzir a realidade tal qual ela realmente se apresenta e não de forma ideal. Espalhando-se pela Europa o movimento incorporou as lutas sociais e políticas da época.

As obras eram permeadas por temáticas de problemas sociais tais como pobreza e exploração advindos do processo de industrialização da sociedade. Essa reprodução do mundo real pelo artista adivinha de sua experiência como sujeito deste mundo moderno. A arte se transforma para responder essas novas necessidades do mundo capitalista industrial, a arquitetura passa a atender a lógica industrial e as necessidades das novas cidades e centros urbanos. A arte, no entanto, também passa a ser útil como forma de denúncia das contradições geradas por essa forma de produzir e distribuir riqueza.

Pensando essa utilidade da arte pela perspectiva crítica é possível pensar a criação artística na expressão universal através da singularidade do sujeito que a expressa livremente, porém, entendemos que com o advento da modernidade e da forma capitalista de produção esta liberdade entra em contradição com os valores estabelecidos por esta mesma lógica.

Pensar a arte pela tradição marxista é pensar formas de representação dinâmicas do real com seus movimentos e contradições. O realismo nada se aproxima da reprodução exata do mundo e suas superfícies exteriores. Portanto, assim como o método dialético, na arte a representação fiel de detalhes não indica essencialmente uma reflexão sobre a própria realidade retratada, e sim a representação do conjunto de elementos que leve a compreensão da essência do real que se mostra reificada em sua aparência imediata.

A superfície da vida composta pelas experiências cotidianas são manifestações exteriores de processos históricos movidos pela contradição fundante da sociedade capitalista, a separação da sociedade em classes e seus processos de luta. Como no método dialético, não devemos descartar o aparente ou superficial, mas articular e estabelecer relações entre o cotidiano e suas experiências e a estrutura histórica e contraditória em que essas forças são constituídas. Necessário, portanto, capturar essas contradições de forma a expressá-las por meio da



manifestação artística expondo as contradições entre vida cotidiana e relações sociais.

Vale ressaltar que o artista como sujeito, revela sua grandeza quando consegue traduzir o conhecimento real da sociedade através da arte pela perspectiva realista, quando essa mesma realidade se impõe sobre suas próprias ideias e opções políticas. Nesse sentido, o que importa é a atitude do sujeito artista frente a realidade e não necessariamente a técnica, estilo ou forma artística. Pensar que as condições sócio históricas são dinâmicas e particulares nos auxilia a compreender as diversas manifestações artísticas contemporâneas. Porém, o descompasso entre as experiências da vida cotidiana e as contradições impostas pela sociedade capitalista se mostra pouco propícia para o desenvolvimento de uma arte realista.

Na fase Contemporânea a arte passou por diversos movimentos e estilos até chegar aos que comumente conhecemos. No entanto, não nos cabe aqui simplesmente descrevê-los, como dito anteriormente. O que pretendemos ressaltar com essa tentativa de mapeamento cronológico do desenvolvimento das manifestações artísticas é justamente o seu oposto, não acreditamos existir uma descontinuidade no desenvolvimento artístico, visto que não existe “nenhum prazo interno para que um estilo seja substituído por outro (HAUSER 1972, n.p, apud KONDER, p. 164)”, o que pretendemos se aproxima do que Reis e Nogueira (2017, p.5) colocam:

[...] o conhecimento histórico que deveria ou poderia esclarecer algo sobre a arte contemporânea e a irrupção das vanguardas artísticas aparece subordinado ao esforço que empreendem no sentido de uma investigação fenomenológica de base empírica da sua essência [...] a arte moderna é analisada como um movimento natural, isto é, uma evolução estilística no curso da história.

As explicações fundamentadas em rupturas e descontinuidades estilísticas desde a modernidade desprezam os fatores que determinam a subordinação da produção artística às relações de produção e aos interesses da classe que domina em cada período histórico. Naturalizam-se o processo de desenvolvimento da arte, (REIS, NOGUEIRA, 2017, p. 6):

São muitos os aspectos que nos levam a reconhecer o período de cerca de 25 anos que distingue o declínio das ideologias estéticas da vanguarda modernista e os primeiros impulsos do extraordinário continuum de atitudes e práticas culturais que, desde então, vêm sendo chamado de Pós-Modernismo, como o momento inicial em que a arte passou a ser empurrada para o beco sem saída do conformismo e da decadência atual.

Por conseguinte, não é por coincidência nem por acaso que reconhecemos igualmente tal momento como o da emergência do processo que desde então vem metamorfoseando o télos estético burguês com frequência inaudita. Segundo o entendimento dos estudiosos conservadores citados logo acima, os anos comprimidos entre 1930 e 1955 se caracterizaram por um vazio cultural no desenvolvimento artístico do século XX. No sentido contrário disso, o nosso entendimento é que longe de ter sido uma lacuna na compreensão daquele desenvolvimento, o período se caracterizou por uma acirrada disputa hegemônica entre forças aparentemente contraditórias pelo controle do sistema de arte. De um lado, o impulso modernista procurando manter e ampliar o seu programa político totalizante; de outro, o impulso pós-modernista dado pela indústria cultural e pelos arte-educadores estadunidenses no sentido de operar a metamorfose teleológica na formação estético-cultural do mundo burguês.

As manifestações deste período se identificam já nos anos de 1960, principalmente após a Segunda Guerra Mundial com a introdução da arte pop e o minimalismo. Alguns autores apontam que esses estilos demarcam um rompimento com as características e temáticas modernas, indicando o que muitos identificam como a pós-modernidade. Um novo momento para o significado da arte e sua função na sociedade que apresenta a forma capitalista já madura e desenvolvida. A imagem, as tecnologias assim como o sentido de efemeridade e mercadoria são ressaltadas na produção artística recente.

Para pensar o significado e função social da arte desde seu surgimento e reafirmar sua relação de condição humana Vázquez (2010, p.107) afirma:

Cada sociedade tem, em certo sentido, a arte que merece; a) na medida em que é aquela que favorece ou tolera; b) na medida em que os artistas, membros de tal sociedade, criam de acordo com o tipo peculiar de relações que mantêm com ela. Isto quer dizer que arte e sociedade, longe de se acharem numa relação mútua de exterioridade ou indiferença, se buscam ou se rechaçam, se encontram ou se separam, mas jamais podem voltar completamente as costas uma para a outra.

Na afirmação de Vázquez (2010, 108, 109) de que arte e sociedade estão implicadas, não quer dizer que essa relação aconteça sem problemas. De outra forma, como essa relação é histórica ela é carregada de contradições, pois o homem concreto se modifica e suas ações como artista sob a sociedade na qual desenvolve sua arte, se modificam. No mesmo sentido, se modifica a relação da sociedade para com o artista. O que caracteriza esse “caráter problemático” da relação entre arte e sociedade é derivado da “natureza problemática da arte”, de exteriorizar de forma particular a sua afirmação universal e humanizadora, assim:

A natureza problemática das relações entre arte e sociedade não apenas deriva dessa dialética do universal e do particular, mas também da dupla condição da obra artística como finalidade e meio ao mesmo tempo, como

unidade indestrutível de valores intrínsecos e extrínsecos. A finalidade última da obra de arte é ampliar e enriquecer o território do humano. O homem amplia ou enriquece seu mundo criando um objeto que satisfaz sua necessidade especificamente humana de expressão e comunicação. A arte não é propriamente imitação de uma realidade natural, mas criação de uma nova realidade (humana ou humanizada). O valor supremo da obra de arte, seu valor estético, o artista o alcança na medida em que é capaz de imprimir uma forma determinada a uma matéria, a fim de objetivar um determinado conteúdo ideológico e emocional humano, como resultado do qual o homem amplia sua própria realidade. Mas esse valor supremo da obra de arte – finalidade última e razão de ser de sua existência – ocorre juntamente e ao lado de outros valores: políticos, moral, religioso etc.

As condições sócio históricas concretas condicionam os valores ideológicos de uma sociedade, porém, quando uma classe social impõem seu interesse particular sobre a outra esse domínio particular se estende à arte “primeiro, dissociando nela sua unidade dialética do particular e do universal; segundo, esforçando-se para que domine um valor particular – político, religioso, econômico, etc. - sobre, ou dissociado de, seu valor supremo: o estético”(VÁZQUEZ, 2010, p. 10).

A tentativa de elencar por meio de uma cronologia algumas características da história social da arte nos auxilia a compreender como sua percepção e função social ao longo do desenvolvimento histórico se modificou de acordo com as necessidades humanas. O fato de nos aventurarmos na análise da produção artística contemporânea carece de um esforço metodológico importante, visto que muitas das análises de manifestações artísticas de nosso tempo apresentam lacunas que impossibilitam a compreensão da dinâmica da cultura e da produção artística de nosso tempo.

Compreender que essa dinâmica se viabiliza hoje através da lógica da mercadoria é fundamental. Destacando que seu processo de sociabilização como notado pela tentativa da cronologia delineada, se modifica pela mudança mesma de sua função social ao longo dos períodos históricos. De acordo com Vázquez (2010, p. 110,111):

Num mundo em que tudo se quantifica e abstrai, a arte – que é a esfera mais alta da expressão do concreto humano, do qualitativo – entre em contradição com esse mundo alienado e aparece, por sua vez como um insubornável reduto humano. Pela primeira vez, arte e sociedade entram em contradição radical. A primeira se opõe à segunda como o propriamente humano ao que nega o homem; a sociedade se opõe ao artista enquanto este resiste a deixar-se coisificar, enquanto busca expressar o humano.

Nesta última etapa do desenvolvimento humano, a função da arte se atrela a grupos hegemônicos que controlam tanto suas ideias estéticas quanto suas

produções artísticas. O processo de estetização da mercadoria e reificação cultural se aprofundam (REIS, NOGUEIRA, 2017, p.12):

No contexto contemporâneo, os usos do termo moderno se incorporam a uma batalha discursiva fundamental na chamada pós-modernidade, no mesmo contexto do paradigma do livre mercado. Fredric Jameson (2005) é um dos autores que defendem com ênfase a incoerência conceitual e filosófica desse renascimento, no entendimento de que justamente a atualidade da teoria crítica marxiana e marxista não está em seu possível comprometimento, ainda, com o paradigma básico do Modernismo, como fazem crer os teóricos da pós-modernidade. No mundo globalizado, os interesses de seus ideólogos se voltam para a cultura, padronizando a possível heterogeneidade a serviço dos desígnios do capital. Daí a necessidade contemporânea de inserir na pauta de discussão teórica a questão de como a cultura dá forma às relações sociais em uma sociedade na qual se consegue sublimar a exploração e a violência necessárias para a manutenção dos interesses do capital, sob a égide da forma mercadoria, da fragmentação do sujeito e da ilusão de um eterno presente.

Mas gostaríamos de reafirmar a finalidade da arte, que nas palavras de Vázquez (2010, p. 111) ganham sentido:

Desse modo, a finalidade suprema da obra de arte, sua necessidade e razão de ser, tornam-se mais imperiosas que nunca, pois num mundo regido pela quantidade – pelo valor de troca – e pela alienação do homem, a arte – por ser criação, por ser expressão e objetivação do homem – é um dos caminhos mais valiosos para reconquistar, testemunhar e prolongar a verdadeira riqueza humana. Jamais a arte foi mais necessária, porque jamais o homem se viu tão ameaçado pela desumanização.

Resgatamos minimamente as fases históricas do desenvolvimento artístico para perceber as nuances que ela vai adquirindo como atividade social ao longo do desenvolvimento humano. A arte e os movimentos artísticos compõem o processo histórico geral da sociedade. Neste sentido, a abordagem até aqui apresentada pretende estabelecer uma reflexão que localize a arte como uma dimensão da vida social e que mantém algumas características em relação aos processos de objetivação humana, mas que, no entanto, assumem possibilidades distintas e amplitudes em função das mudanças históricas. Pois, como reflexo da realidade ela também reflete os modos de produção distintos assumidos pelas sociedades ao longo do desenvolvimento humano. Como reflexo da realidade a arte assume aspectos da estrutura social e responde às necessidades humanas específicas destes contextos.

A arte como possibilidade de expressão humana, como manifestação que transmite e incorpora a humanidade, carrega também as contradições advindas do processo de produção artística ao assumir a configuração do estágio capitalista de

produção. A arte que é determinada nas bases de uma produção econômica e por relações sociais de produção capitalista, é reconfigurada e tem sua função social distorcida no curso do desenvolvimento na história. Este processo não se dá de forma mecânica ou invariável, a arte e o desenvolvimento produtivo e econômico estabelecem relações que ganham contornos importantes no estágio do capitalismo tardio.

No entanto, ressaltamos as possibilidades emancipatórias contidas na arte, visto a sua capacidade de exercer uma potencialidade de crítica frente e a respeito das contradições da vida social. É analisando o quadro geral do desenvolvimento artístico que compreendemos as potencialidades e possibilidades nas formas artísticas contemporâneas. Acreditamos que existam possibilidades de manifestações artísticas que expressem o descontentamento e estabeleçam resistência a ordem capitalista, essas expressões que refletem a realidade podem confluir para a construção de processos de tomada de consciência dos sujeitos que praticam este tipo de arte.

Atentos para as tensões e contradições da conceituação que propomos levantar a seguir, nos interessa dentro da tradição marxista aqui corporificada nos estudos de Fredric Jameson delinear e abordar as características e função que a arte adquiriu na fase tardia do capitalismo.

## **1.2 A produção artística nos marcos da dominante cultural pós-moderna**

As expressões culturais e artísticas hoje se configuram dentro da lógica do fenômeno pós-moderno que encobre a função social da arte. Nas palavras de Fischer (1971, p.16) “a razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte”. O que foi demonstrado por Jameson (1996) nesta atual configuração do capitalismo. Onde afirma que o que predomina na esfera da cultura se relaciona ao que identificou como uma falta de profundidade, um enfraquecimento da noção de história coletiva e individual (que se manifesta numa matriz emocional das “intensidades”) assim como uma relação da estética contemporânea com a produção das novas tecnologias e ao que o autor denominou de esmaecimento dos afetos.

Por essa leitura a cultura e o mundo estão mergulhados numa homogeneização que, no entanto, tem suas bases no desenvolvimento do capitalismo. O papel da cultura no capitalismo contemporâneo é um debate necessário e urgente em momentos de conservadorismo cultural. O autor propõe pensarmos as mudanças culturais que marcaram a atual etapa do capitalismo percebendo como essa própria lógica contribui para a sustentação desse sistema.

Adotamos fundamentalmente o pensamento de Fredric Jameson (1996) pois acreditamos que esse crítico tem reflexões importantes sobre a sociedade cultural contemporânea de forma total. Reflexões abrangendo aspectos econômicos e culturais, aspectos inseparáveis para apreender a discussão das produções culturais contemporâneas. Sua originalidade de pensamento reside no fato de demonstrar que não existe um novo momento histórico inaugurado por essa sociedade contemporânea, ela nada mais é que um estágio do mesmo sistema capitalista e que, no entanto, tem uma representatividade cultural expressa no chamado pós-modernismo. Ele afirma que existe uma lógica que permeia todo o processo de desenvolvimento do capital na contemporaneidade e que ela é segundo o autor, cultural. A cultura se aproxima da economia de forma íntima para responder as demandas de uma sociedade que se baseia no consumo de mercadorias, e para atingir esse objetivo recorre as imagens como forma de garantir este objetivo.

Como nos alerta Raymond Williams (2011, p. 10) a área da cultura deve ser tratada como uma convergência de determinados interesses e ideias na tentativa de reelaborar “aquelas ideias gerais, sociais e sociológicas, nas quais foi possível conceber a comunicação, a linguagem e a arte como processos sociais marginais e periféricos ou, quando muito, como secundários e derivados.” De outro modo, as preocupações modernas de investigação da cultura devem se ater “ativa e abertamente” as “relações possíveis e demonstráveis” no sentido de propor “novas questões e novas evidências”. O próprio autor afirma a dificuldade da definição do termo cultura que produz um “amplo leque de significados”.

Williams (2011, p.12 e 13) afirma que na segunda metade do século XX a sociologia da cultura assume uma nova forma de convergência<sup>5</sup> sua ênfase se

---

5 “Duas formas principais precursoras de convergência de interesse segundo Raymond Williams (2011, p. 11) são: “a) ênfase no espírito formador de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especificamente culturais” - uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e b) ênfase em uma ordem social global no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho

desdobra em seus elementos mais conhecidos a “prática cultural” e a “produção cultural”, elementos importantes na constituição de uma ordem social diversa e não apenas derivam dela. Essas “práticas culturais” são percebidas como “constitutivas”, neste sentido, esta nova convergência “encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”.

Dessa forma, percebemos as manifestações culturais e artísticas contemporâneas como parte importante constitutiva e que se integra a ordem social e não numa perspectiva e prisma que as tornem secundarizadas neste processo. Para Williams (2011, p.13):

Assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultural como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido a ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” - desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

Williams (ibidem, p.14) afirma que essa convergência contemporânea entrelaça e amplia os sentidos de cultura e define que a abordagem que pretende ser global requer novos tipos de “análise social de instituições e formações especificamente culturais, e o estudo das relações concretas entre estas e os meios materiais de produção cultural, por um lado, e, por outro, as formas culturais concretas”.

Estudos sobre manifestações culturais podem desta forma nos aproximar de uma compreensão mais ampliada das expressões do capitalismo contemporâneo. Dar atenção a fenômenos particulares e que, no entanto, se ligam ao movimento geral da totalidade social são compromisso desta investigação e que se sustenta principalmente no pensamento de Fredric Jameson (1996). Este autor trata da produção cultural e manifestações culturais diversas, porém, articuladas a produção econômica traduzindo de forma original as complexidades e as contradições deste estágio do capitalismo contemporâneo.

---

intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais. Essas posições são frequentemente classificadas como a) idealistas e b) materialistas [...].”

Destacamos aqui nosso acordo com Williams (2011, p.27) que muitas vezes existem “ligações íntimas entre as crenças formais e conscientes de uma classe ou outro grupo e a produção cultural a ela associada” e mesmo uma ligação entre “sistemas de crenças e formas artísticas”. Utilizar o conceito de “ideologia” para defini-las pode trazer confusão e no nível da análise artística reduziria seus processos físicos e materiais e excluiria os processos de elaboração e reelaboração que lhes são específicos opostos aos elementos abstraíveis. O autor afirma que quanto ao conteúdo e escolhas de temas diversos, a caracterização de: ideológicas, “deva muitas vezes ser atribuído a uma persistência, diversamente condicionada, de determinadas formas artísticas que incorporam esse tipo de escolha”. De outro modo, “se ideologia é um ponto de partida, nesses níveis básicos de produção e reprodução social, é difícil, como vimos anteriormente em relação a certos usos de 'cultura', saber o que resta para todos os demais processos sociais”.

Segue afirmando sobre a “ressalva” necessária a utilização do conceito de ideologia nas análises culturais contemporâneas, afirma que ela contribui como termo metodológico essencial na sociologia da cultura de forma específica para a “correção dos usos generalizados” de 'cultura'”. Para Williams (2011, p.28) “pode demolir o que é muitas vezes a falsa generalidade de um 'modo de vida global' para distinguir atribuições a classes específicas e a outros grupos”. O problema surge na utilização mais ampla do termo, de forma generalizadora (ibidem, p. 28):

O equívoco não é a generalidade como tal. As ideologias gerais, em sua plena profundidade e elaboração, devem, de fato, ser encaradas como das mais notáveis formas de produção cultural coletiva. Por outro lado, porém, exatamente porque todas as ideologias significativas são, na verdade, profundas e elaboradas, é que o conceito não pode ser abstraído como uma espécie de “espírito formador”, das raízes de toda a produção cultural. Dizer que toda prática cultural é necessidade “ideológica” não quer dizer nada mais (como em alguns outros usos correntes) senão que toda prática é significativa. Não obstante as dificuldades de sobreposição com outros usos mais comuns, esse sentido é aceitável. Mas isso é muito diferente de descrever toda produção cultural como “ideologia”, ou como “orientada pela ideologia”, porque o que nesse caso se omite, como nos usos idealistas de “cultura”, é o conjunto de complexos processos concretos pelos quais uma “cultura”, ou uma “ideologia”, é ela própria produzida.

Se debruçar sobre manifestações artísticas nos termos de Williams (2011, p.29) significa analisar:

práticas sociais e as relações culturais que produzem não são só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não



há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.

O objetivo neste ponto é refletir de forma geral sobre os processos sociais da produção e reprodução social e cultural nos marcos do estágio atual da produção da vida, o capitalismo. Por isso nos voltamos a tese elaborada por Frederic Jameson (1996) em “Pós-Modernismo a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio”. Nesta, o autor propõe uma reflexão sobre a concepção da produção cultural e artística do ponto de vista do conceito de pós-modernismo. Para analisar o que representa esse período, iniciado nos anos 60, apresenta aspectos do período histórico anterior, o período moderno ou alto modernismo que teve início entre os anos 30 e 40. Estes períodos se diferem em seu significado, função social, seu posicionamento no sistema econômico e, segundo o autor, das transformações da esfera da cultura.

Sobre o surgimento dos pós-modernistas, Jameson (1996) esclarece que foi um movimento surgido como reação específica contra as formas do alto-modernismo. Neste período, do alto-modernismo, início do século XX a arte tinha um sentido de contestação ao estabelecido, os artistas procuravam chocar e até mesmo ofender a classe média, buscavam romper com costumes e valores impostos à época. O papel da arte neste momento tinha um sentido contestador, as produções eram clandestinas e os artistas considerados marginais.

Nos anos 60 Jameson (1996) demarca a ruptura dos períodos quando há uma incorporação dos clássicos modernistas ao “cânone” que passam a ser ensinados em escolas e universidades o que para o autor esvazia a arte de todo seu sentido subversivo, a posição e estética modernista passam a ser vistas como acadêmicas por toda a nova geração de artistas contemporâneos.

Jameson (1996) parte das teorias desenvolvidas por Mandel para explicar a lógica cultural que se estabelece no capitalismo tardio, um novo estágio do capitalismo que data do contexto do pós-guerra, final dos anos 1940 e início de 1950 nos Estados Unidos, e que nos anos 1960 demarca um período de transição.

O autor afirma que neste estágio do capitalismo houve uma “mutação” na esfera da cultura, as ações que antes demarcavam a subversão e a dissonância identificadas no alto modernismo se tornaram inadequadas, pelo processo de “institucionalização” dos clássicos e principalmente pela incorporação da produção cultural e estética à lógica da produção de mercadorias. Portanto, para Jameson

(1996) o Capitalismo tardio traz em si uma lógica cultural própria que se integra e é funcional aos seus princípios econômicos, a pós-modernidade.

Com a erosão da distinção entre alta cultura e cultura de massas Jameson (1996, p.19) aponta que um dos elementos mais angustiantes do ponto de vista acadêmico se refere ao que chamou de “nova estética da textualidade” identificando a produção teórica ligada a este período “hoje em dia, cada vez mais, temos um tipo de escrita simplesmente chamada de “teoria”, que é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas”.

Nestes termos, o que antes se desenvolveu no capitalismo monopolista em termos culturais relacionados a uma cultura modernista com características de subversão e em certa medida autônoma são transformados no capitalismo tardio, a cultura neste estágio se integra a esfera econômica ela se torna homogênea, ela se transforma segundo o autor na própria lógica do capitalismo tardio. Porém, adverte Jameson (1996) isto não significa dizer que toda a produção cultural de nossa época é pós-moderna, ou seja, o pós-modernismo não constitui uma lógica determinante, livre de contradições, ele deve ser entendido como dominante cultural, portanto, apresenta possibilidades de abarcar uma arte diversa.

O reconhecimento de fenômenos pós-modernos no âmbito da cultura por meio da análise teórica das produções críticas que se dedicaram a compreender tais transformações é essencial, pois acreditamos que a partir daí podemos identificar manifestações que diferem desta dominante. A lógica do “simulacro” que transforma as realidades em imagens, em mercadorias reforça e intensifica a lógica do capitalismo tardio. Captar as formas que a arte foi sendo apropriada em cada momento histórico e como ela se configura neste estágio do capitalismo são determinantes para questionarmos as possibilidades contemporâneas de elevação da condição humano-genérica.

Propor estratégias de mudança e reconhecer ações que se apresentem na contramão deste processo podem parecer impossíveis, e exatamente por isso e neste momento histórico que devemos – fundamentados numa concepção crítica desta realidade - realizar uma apreensão das ações que minimamente invertem esta lógica cultural.

A cultura e a arte hoje são marcadas pela estratégia de produção, não no processo em si, mas em seu conteúdo temático, seu “corpo” é esvaziado de sentido demarcando os limites próximos ao fim do conteúdo. Relembramos que Jameson

(1996, p.31) em sua análise da produção cultural se reporta as relações no contexto Norte Americano e as relações que estabelece com a vida social nos Estados Unidos, no entanto, destacamos:

Porém, é nesse ponto que devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, do EUA sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

Retomando, Jameson (1996) demarca o surgimento da nova ordem social, o capitalismo tardio por meio de aspectos que entende determinantes para compreensão da especificidade da experiência pós-moderna, portanto, da cultura e produção artística neste estágio. São eles: uma nova falta de profundidade (teoria contemporânea e cultura do simulacro); um enfraquecimento da historicidade (esquizofrenia na temporalidade); um novo tipo de matriz emocional o que chama de “intensidades”; a relação de todos esses aspectos com a tecnologia; e a missão da arte política no capitalismo tardio.

A característica mais formal e evidente da pós-modernidade é o aparecimento de um novo tipo de superficialidade que se relaciona a uma diminuição ou como o autor chama, uma “falta de profundidade”. Essa definição se relaciona a uma característica que corresponde ao apelo da imagem, o que chama de a “morte da imagem” e todo processo de reificação envolvido que desconfigura os conteúdos em favor dos objetos.

Coloca que uma característica importante a que chama de “esmaecimento dos afetos”, se relaciona não ao fato de que todo o afeto ou subjetividade tenha desaparecido, porém, que neste estágio do modo de produção as relações humanas se aproximam das relações estabelecidas entre objetos. Relacionando que o que aconteceu com os objetos transformados em mercadoria, acontece de forma aproximada as relações humanas. Não quer dizer que a produção cultural neste estágio seja destituída de sentimentos, no entanto, esses sentimentos segundo o autor são mais impessoais e atendem a um tipo específico de sentimento que denominou “euforia”.

Em relação ao que chamou de “discurso teórico”, se referindo as teorias contemporâneas, Jameson (1996) afirma ser um fenômeno que diz respeito a um sintoma deste tempo. Existe uma incoerência entre descobrir a “verdade”, no momento em que ela é descartada como impossibilidade teórica. Dentro deste

aspecto levanta a temática trazida por esse fenômeno do discurso teórico que denominou de a “morte do sujeito”, logo podemos concluir que a ideia por detrás deste pensamento é o encobrimento da identidade das classes sociais. O fim dessa singularidade levaria também ao fim de estilos singulares e únicos, levando a outra conclusão sobre a estética contemporânea, seu fim.

O modernismo encerraria essa possibilidade de criações únicas e verdadeiras restando à contemporaneidade a repetição e o estilo que Jameson (1996) denomina de “pastiche” o termo é empregado para diferenciar a ideia de imitação da comédia ou paródia. O conceito de imitação empregado é algo mais parecido com o conhecido termo “retrô”. Para o autor o que é apresentado como “novo” possui resquícios do passado, sempre com uma atmosfera nostálgica em relação aos momentos e às sensações.

O que é fundamental em seu pensamento é entender que essa lógica cultural torna claro como a sociedade se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história. A linguagem da nostalgia, o pastiche, é incompatível com a historicidade real, essas características estéticas encobrem e tornam mais difíceis a percepção sobre o tempo e a história.

Logo, a ideia contida nessa lógica a de não perceber o presente como história expressa. Segundo Jameson (1996), uma “identificação não mediatizada entre os homens e o real”, ou seja, um empobrecimento radical da experiência presente e que se traduz em nossa atual incapacidade de imaginar um futuro diferente deste presente, diverso de um prolongamento desse mesmo presente. A partir da “surdez histórica” do pós-moderno torna-se possível acreditar que vivemos numa sociedade sem classes, que todas as “narrativas mestras” foram invalidadas e que a vida social não obedece a nenhuma lógica sistêmica universal.

A estética modernista se vinculava a noção “de um eu único e de uma identidade particular, de uma personalidade singular e de uma individualidade, da qual se espera que gere sua visão própria e singular do mundo e que construa o seu próprio estilo, singular e inconfundível”. Para atender a nova lógica do capital tardio o estilo modernista foi substituído negando a possibilidade de expressões singulares. Portanto, se não é possível um mundo de singularidades e estilos únicos, o modernismo pesa sobre a estética contemporânea impossibilitando a criação de novos estilos e combinações. Isso explica a lógica que afirma a falência da arte e da estética na contemporaneidade (JAMESON, 1996, p. 23, 24).

Para introduzir outro aspecto desta lógica Jameson (1996) afirma que na nossa vida cotidiana as experiências psíquicas e linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo como no modernismo. Afirma que essa falta de profundidade pode ser experimentada fisicamente por meio da percepção sobre a cidade onde o tecido urbano foi violentamente substituído, e essa nova superfície torna nosso antigo sistema de percepção sobre a cidade arcaico.

Com a nova dinâmica introduzida pelo capitalismo tardio e sua consequente mudança na sociedade, a sociedade de consumo, há uma reconfiguração na ideia de arte, entretanto o que é apresentado como “novo” na produção cultural possui resquícios do passado, sempre com uma atmosfera nostálgica em relação aos momentos e às sensações. Aqui demarca o que é fundamental no seu pensamento, como a sociedade se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história. A linguagem da nostalgia é incompatível com a historicidade genuína esses sinais estéticos nos distanciam no tempo da imagem contemporânea. Utilizando Platão no que se refere ao conceito de “simulacro” que significa “a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”, Jameson (1996, p.45) afirma que hoje vivemos em uma “cultura do simulacro”:

De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, “a imagem se tornou a forma final da reificação” (a sociedade do espetáculo).

Essa nova sociedade, do consumo, possui uma percepção de tempo e história equivocadas ou inexistente, não existe uma relação entre a construção de tempo e história, a sua história demonstra um apego a traços do passado para pensar e construir o presente. O que ocorre com a nossa atual produção estética com o desaparecimento do referente histórico, não é um exato ocultamento do presente, mas uma incapacidade de produzir representações de nossa própria experiência corrente. Para Jameson (ibidem, p.52):

Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o “realismo” derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens pop e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance.

A crise da historicidade leva, segundo Jameson (1996, p.52) a outra questão, a organização da temporalidade. A cultura neste sentido passa a se referenciar mais pela lógica espacial.

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em uma outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.

Utilizando a teoria Lacaniana sobre a concepção de esquizofrenia o autor afirma que neste momento estamos de modo semelhante ao que Lacan observou, como se estivéssemos rompendo a cadeia de significantes e significados. Com essa ruptura os significantes se apresentam indistintamente sem, no entanto, se relacionarem, o que as reduz a uma série de experiências materiais ou presentes sem relação com o tempo. Somos como os esquizofrênicos que não encontram sua identidade pessoal e não conseguem elaborar as noções de tempo.

Jameson (1996, p.85) coloca que a cultura do simulacro atende ao que Sartre chamaria de “desrealização de todo o mundo circundante da realidade cotidiana”. Representando “simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida” desse modo, perde-se a profundidade e densidade da experimentação artística.

Jameson (1996) afirma que rupturas radicais não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas a reestruturação de elementos já dados, aspectos que eram subordinados agora se tornam dominantes. Portanto, todos os aspectos que descreve em sua tese sobre o pós-modernismo não são novos, o que o autor propõe é que os aspectos analisados tenham sido secundarizados, e de que surge algo novo quando eles se tornam aspectos centrais da produção cultural.

Sobre o conceito de pós-modernismo o autor define que não se trata de um conceito que descreve um estilo particular, trata-se de um conceito de periodização, que diferencia os períodos do realismo, modernismo e pós-modernismo como um determinante histórico. E que ele necessariamente se relaciona a uma posição política com respeito à natureza do capitalismo. O pós-modernismo para ele não deve ser entendido como um simples estilo e sim como uma dominante cultural se configurando numa revolução cultural. No sentido de “reprogramar” as relações sociais ao novo sistema político e econômico relacionado ao modo de produção capitalista.

Neste sentido levanta uma questão sobre a função da cultura como um dos níveis da vida social na era pós-moderna, pois essa mutação da esfera da cultura traz consigo uma significativa mutação de sua função social. A existência da cultura em um primeiro momento se ligava a característica “fantasmática” dotando-a de uma “semi-autonomia” carregada de utopismo “acima do mundo prático”. Como descreve Williams (2011, p.10) uma “configuração ou generalização do “espírito” que informava o 'modo de vida global' de determinado povo”

O que Jameson (1996, p.74) questiona é a configuração atual desta dimensão da vida do sujeito:

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. Essa proposição, no entanto, é totalmente consistente com o diagnóstico anterior de uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do 'real' em uma série de pseudo-eventos”.

Para este autor, o pós-modernismo significaria o fim das possibilidades de autonomia da arte mesmo ante a uma expansão desta dimensão da vida. Pós modernismo, portanto, é um estilo (artístico e cultural) que surgiu na arquitetura e que ficou visível em outras artes e literatura. Pós- modernidade não é um estilo, é um estágio estrutural do capitalismo, o terceiro estágio do capitalismo, o capitalismo globalizado. A produção de mercadorias roupas, móveis, edifícios se relaciona intimamente com as mudanças de estilo que deriva da experimentação artística. Jameson (1996) afirma ser o campo da arquitetura que as modificações estéticas são mais problemáticas, e de onde partem as análises como crítico do autor.

A hipótese de periodização do autor explica a diferença que Jameson (1996, p. 30) destaca em relação a concepção de pós-modernismo para além de um estilo, a mutação da esfera da cultura a colocou em um lugar diferenciado por exemplo ao período da modernidade. Pós-modernismo garante uma complementariedade ao sistema capitalista, “suas próprias características ofensivas – da obscuridade e do material sexual explícito à esqualidez psicológica e claras expressões de desafio social e político” não causam o escândalo ou choque imaginado como no período da

modernidade. Elas são consoantes com a cultura ocidental “o que aconteceu é que a produção estética hoje se integra a produção das mercadorias em geral”.

Essa periodização é elaborada por Jameson (1996) tendo por base a periodização descrita por Ernst Mandel sobre o desenvolvimento do capitalismo em três momentos de expansão: o estágio dos mercados, dos monopólios/imperialista e o estágio multinacional. Jameson (1996, p.74) sustenta sua teoria na própria estrutura de expansão capitalista onde a lógica das mercadorias penetra toda a vida social. A eliminação dessas barreiras que impediram a reprodução capitalista levou consigo as possibilidades de uma autonomia artística. É impossível neste estágio do capital se desprender dessa configuração que se entrelaça a produção de mercadorias, para ele perdeu-se a capacidade “venerável da 'distância crítica'” como concepção radical sobre a natureza da política cultural. Neste sentido afirma, “nenhuma das teorias de política cultural da esquerda contemporânea foi capaz de prescindir de noções variáveis de uma certa distância estética mínima, da possibilidade de colocar o ato cultural fora do ser massivo do capital e atacá-lo a partir daí”.

No entanto, a perda da autonomia para este autor não significa a extinção da cultura, pelo contrário a dissolução dessa autonomia se deu por sua dilatação/explosão indiferenciada à produção de mercadorias. Essa lógica somada à esfera da cultura a qual se espera resistência e enfrentamento ampliou as possibilidades de reificação da vida social.

Autonomia, portanto, neste estágio histórico não quer dizer capacidade crítica de produção cultural e artística. Jameson (1996) mesmo diante de um quadro pessimista mostra caminhos para pensarmos sobre as possibilidades de recriar uma “nova arte política” que segundo ele perpassa as dimensões espaciais, cognitivas e pedagógicas da arte. O conceito de “arte crítica” ainda precisa ser debatido visto a agilidade do capital em configurar mudanças em todos os âmbitos da vida, encontramos dificuldade em diferir manifestações estéticas resistentes à lógica da cultura normativa. Precisamos avançar dentro das possibilidades abertas na teoria de Jameson (1996) na concepção de categorias que construam uma noção aproximada do que seria uma arte autônoma e crítica na pós-modernidade.

Neste sentido afirma que a arquitetura continua sendo a linguagem estética privilegiada da reprodução da cultura pós-moderna. Ele apresenta uma leitura do



espaço pós-modernista afirmando que “estamos diante de algo como uma mutação no próprio espaço construído” e afirma ainda (JAMESON, 1996, p.65):

[...] nós mesmos, os seres humanos que estão nesse espaço, não acompanhamos essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo.

Esse novo espaço corresponde a um novo modo de relação social, que o autor denomina “hipermassas”. Essa mutação no espaço – o hiperespaço pós-moderno - tornou impossível que o ser humano se localize em seu entorno, como também impossibilitou fazer cognições no mundo. Reafirmando uma disjunção entre corpo e meio ambiente construído, resultando em uma incapacidade de mapear na rede de comunicação global nossa situação como sujeitos individuais.

Afirmar a produção artística e cultural numa perspectiva “autônoma” é tarefa essencial pois a arte configura como parte essencial da totalidade do homem, dimensão social que não pode ser desprezada. Desconsiderar manifestações como o graffiti é desconsiderar formas populares de perceber a realidade. É desconsiderar que essa manifestação impacta na vida cotidiana destes sujeitos reconfigurando seus modos de vida e de ação sobre suas realidades. É desconsiderar que esta manifestação enfrenta a forma inicial de produção e linguagem estética pós-moderna como indicada por Jameson (1996) a arquitetura urbana capitalista. Manifestações culturais e artísticas não se descolam da base material de produção social, compreendê-las é produzir conhecimento sobre uma esfera da vida do sujeito que sintetiza elementos que tem sua raiz na forma de produzir a riqueza material da sociedade.

Como forma de complementar este quadro teórico sobre os processos de produção culturais contemporâneos e formação do espaço capitalista retomamos a teoria de Harvey (2007) sobre a “compressão espaço tempo” no estágio do capitalismo avançado. Sua teoria aponta para a compreensão das novas experiências relacionadas ao tempo e ao espaço na condição pós-moderna ao que ele denomina de um novo ciclo de “compressão do tempo-espaço na organização do capitalismo”.

O autor parte da análise da acumulação flexível do capital e na mudança das práticas culturais que refletem o pós-modernismo. São transformações econômicas

profundas, nos processos de trabalho, nos hábitos de consumo e nas configurações geográficas. Essa estrutura flexibilizada do modo de produção, pós-fordismos 1973, configura as bases da cultura pós-moderna. Harvey (2017) afirma que são mudanças nos estilos de vida indo além de mudanças na esfera da produção cultural, a era pós-moderna modifica os modos de vida e suas práticas. Para ele a fragmentação, a volatilidade e efemeridade do mundo moderno fazem surgir novas formas de relações sociais assim como relações novas dos homens com o seu meio. Assim, “a modernização envolve a disrupção perpétua dos ritmos espaciais e temporais, e o modernismo tem como uma de suas missões a produção de novos sentidos para o espaço e o tempo num mundo de efemeridade e fragmentação” (HARVEY, 2017, p.199).

As categorias de tempo e espaço para Harvey (2017) são essenciais para entendermos as relações humanas nesse estágio do capitalismo, especialmente no que concerne aos efeitos da acumulação flexível que fragmenta e dispersa o processo produtivo, que descarta a mão de obra humana em favor da tecnologia e que suprime fronteiras espaciais e temporais, mudanças que denominou de “compressão espaço tempo”.

Sobre a dominação do espaço Harvey (2017, p. 207) afirma ser uma fonte de poder social na e sobre a vida cotidiana:

Surgem então duas questões bem gerais. Em primeiro lugar, quem define as práticas materiais, as formas e os sentidos do dinheiro, do tempo ou do espaço fixa certas regras básicas do jogo social. Não desejo dizer com isso que quem define as regras sempre ganhe toda competição que possa se seguir. [...] Contudo, a hegemonia ideológica e política em toda sociedade depende da capacidade de controlar o contexto material da experiência pessoal e social. Por essa razão, as materializações e significados atribuídos ao dinheiro, ao tempo e ao espaço têm uma grande importância no tocante à manutenção do poder político. O problema imediato, porém, é compreender os processos sociais mediante os quais suas qualidades objetivas são estabelecidas. Com isso, podemos avaliar melhor a afirmação de que, a partir dos anos 70, vem ocorrendo algo vital para a nossa experiência do espaço e do tempo que provocou a virada para o pós-modernismo.

Essa realidade salientada pelo autor é significativa na medida em que a produção econômica gera lutas entre os trabalhadores e os que detêm parte do espaço e do tempo.

Harvey (2017) descreve os principais fenômenos políticos econômicos deste estágio permitindo que façamos um movimento no sentido de compreensão da totalidade para pensarmos as esferas da vida social em articulação com toda essa

configuração histórica vinculada ao modo de produção capitalista mundial. A predominância da esfera político econômica, no entanto, não pode minimizar os impactos deste processo de acumulação na esfera da vida cultural. Sua teoria relaciona o tempo e o espaço como importantes determinantes para pensar as ações dos sujeitos contemporâneos e que sofrem reflexos da dinâmica do modo de produção. Harvey (2017, p. 293) trata da pós-modernidade como condição histórica afirmando que:

As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser.

Harvey (2017) nos ajuda a compreender a constituição histórica do movimento do capital e seus consequentes reflexos na vida social apontando para as percepções do espaço e da cultura pós-moderna que exigem um exercício crítico dos sujeitos, que só será assegurada quando tomarmos consciência de nossa condição histórico espaço temporal. Para o autor esse olhar crítico materialista se traduz em uma reação a condição pós-moderna.

Retomando a análise de Jameson (1996) onde procura estabelecer, em seus termos, uma periodização do pós-moderno, em outras palavras, situá-lo historicamente no tempo e espaço, identificando suas alterações e processos de mudança nos quadros do capitalismo. E ainda pensando no que Harvey (2017) aponta sobre a dominação do tempo e do espaço como fonte de poder social. Reforçamos que as características sócio culturais presentes neste contexto histórico possuem um estilo e dominante cultural e que assumem um significado no quadro do capitalismo tardio, tornando-se funcional a lógica desse modo de produção.

Jameson (1996, p.74) indaga se diante desse quadro é possível resistir à lógica do capitalismo de consumo, onde o pós-modernismo responde e reproduz essa própria lógica. O que se destaca no pensamento do autor e que nos serve como referência para pensar as práticas artísticas atuais é sua reflexão inquietante sobre a funcionalidade social da cultura contemporânea. Questiona se seria possível “em nossos dias uma política cultural contemporânea eficiente e da construção de uma cultura genuinamente política”. E vai além, nos propõem pensar qual a função social da arte nos marcos do pós-modernismo.

Neste ponto vamos introduzir o debate sobre alguns pressupostos pós-modernos que nos interessam para o debate das produções culturais na contemporaneidade

ressaltando a importância do recurso a ontologia para esta análise. Neste sentido a tese de Rodrigues (2006) vem contribuir para os estudos sobre as produções culturais contemporâneas. De forma breve, faremos uma apreciação descritiva dos primeiros capítulos do trabalho da autora no que diz respeito a alguns pressupostos da condição pós-moderna e seu recurso ontológico para apreciação deste fenômeno. Também destacamos como contribuição desta leitura e a crítica que a autora faz em relação a dois autores marxista que se dedicaram a investigar este fenômeno, e que utilizamos como espinha dorsal de nosso pensamento: Fredric Jameson e David Harvey.

Rodrigues (2006, p. 67) de acordo com Netto (2004) define que o pós-modernismo é um pensamento antiontológico, e que sua contradição se funda exatamente nesta rejeição. Uma cultura que se interessa mais pelo discurso, pela linguagem do que pela objetividade do real. “Na verdade, aliada à anticientificidade, a antiontologia pós-moderna substitui a objetividade neutra das ciências naturais por uma subjetividade singular dilatada”.

Em outras palavras o homem, numa perspectiva, antiontológica como a pós-moderna, seria impedido de compreender as determinações da vida. O seu oposto a perspectiva ontológica garante uma análise mais rica e complexa do ser. Segundo Rodrigues (2006, p. 68) “derivado do verbo onto que significa ser, a palavra ontologia corresponde ao estudo ou conhecimento do ser ou das coisas como realmente são”. Ainda, “diz respeito ao primado da objetividade do ser em relação a sua representação”.

Segundo a autora a expressão mais direta desta antiontologia se manifesta na dilatação da subjetividade, criando efeitos danosos para a esquerda e extrapolando o campo da produção teórica. O relativismo pós-modernista é irrealizável frente as exigências práticas do cotidiano e desconstrói a própria lógica da esquerda, “aquilo que lhe permite constituir-se como uma força teórica-política alternativa ao existente”.

Neste sentido analisando o pensamento de Boa Ventura, a autora nos faz refletir sobre a perspectiva pós moderna que mesmo não crendo em uma alternativa ao estabelecido se considera como oposição política frente a ordem social. Para ela, “a emancipação proposta pelo pós-modernismo de inquietação não ambiciona qualquer ruptura com a ordem social vigente. A única via de contestação social que

ela consegue vislumbrar para a esquerda é a rebeldia ou a transgressão”, conclui Rodrigues (2006, p. 75):

O pior, é que esta rebeldia de esquerda tipicamente adolescente resulta na condenação das forças de contestação à ordem vigente a um fatalismo irremediável; pois, se somente é alternativo aquilo que está a margem do sistema, torna-se evidente que a esquerda estará condenada a se situar eternamente apenas como oposição ao instituído sem nunca poder erguer-se como o centro da construção de uma ordem social radicalmente transformada.

Como forma e superar os limites da cultura pós-moderna antiontológica a autora (RODRIGUES, 2006, p. 81) propõem resgatar o pensamento marxiano, como também a obra madura de Lukács, que se opõem à ênfase do discurso<sup>6</sup> e prioriza a objetividade do real. Assim:

Na produção madura de Lukács, temos a possibilidade de tratar duas dimensões essenciais ao ser social: a objetividade e subjetividade - tomadas falaciosamente, pelos pensadores pós-modernos, como polaridades que se excluem. Em sua Ontologia, Lukács busca apreender o real em sua objetividade ao mesmo tempo em que afirma a presença de valores no campo do conhecimento. Radicalmente distinto dos teóricos que procuram apreender a vida social de forma asséptica e neutra, Lukács sustenta que no conhecimento relativo ao social o "agir interessado" é um componente ineliminável. [...] Para obra lukacsiana, a irreduzível presença de valores não impossibilita conhecer objetivamente o ser social, posto que o valor tem uma base objetiva.

Os pós-modernos tendem, segundo Rodrigues (2006, p.28) a descartar e fundir os pares de categorias essenciais à ontologia: sociedade/natureza, essência/aparência e ciência/arte. A autora toma como eixo basilar do pensamento pós-moderno o neo-irracionalismo “o que particulariza a antiontologia pós-moderna é que ela é em grande parte erigida e alimentada por aquilo que Rouanet (2000, p.124) denominou de neo-irracionalismo, isto é, um irracionalismo distinto do passado, tendo em vista que se põe num espectro de esquerda”. Para ela esse neo-irracionalismo seria uma etapa superior ao irracionalismo, ele se apresenta com pretensões racionais fundindo o “racionalismo formal (a racionalidade miserável) com o irracionalismo (a destruição da Razão)”.

---

6 Entretanto, a cultura pós-moderna encara a linguagem de modo bastante singular. Enquanto o modernismo pressupunha uma relação identificável entre o significado e o significante, o pós-modernismo vê a vida cultural como uma infundável interseção de textos, cujos sentidos extrapolam nosso controle (HARVEY, 1996). O niilismo do pós-modernismo aqui é inquestionável: a objetividade da realidade torna-se um signo cujo significado é indecifrável e inatingível. Não é apenas o estatuto de verdade da ciência que o pós-modernismo transforma em retórica; é a própria realidade que se evapora num jogo de linguagens que, desprovido de hierarquia ou diferenciação valorativa, é incapaz de dizer que tem razão ou não sobre aquilo de que fala. (RODRIGUES, 2006, p. 28)

Como consequência afirma a autora (RODRIGUES, 2006, p.29):

É sobre uma concepção de mundo tipicamente irracionalista - a representação da vida social como caos - que a cultura pós-moderna realiza uma dupla interdição: por um lado, a possibilidade de retratar a realidade como uma totalidade cheia de conexões e, por outro, a ambição de uma ação coerente no mundo. Através desta dupla interdição, tal cultura embaraça qualquer tentativa de engajamento em algum projeto global e torna o pragmatismo a única filosofia de ação possível (HARVEY, 1996: 55). Não é à-toa que, a despeito de todo o empenho, os pós-modernos de contestação só consigam vislumbrar como alternativas à ordem social vigente as ações concebidas e decididas nos limites do local.

Esta forma de neo-irracionalismo segue a autora, “alimenta, ainda, um outro traço fundamental da cultura pós-moderna: o presentismo (DOSSE, 1993, p.395), isto é, a percepção dilatada do presente como algo que invade o passado e o futuro” (ibidem, p. 29, 30). Apoiados nas concepções de fragmento, efemeridade e sujeito. Assim:

O outro lado do presentismo pós-moderno é, como demonstra Harvey (1996: 59), a perda de profundidade, expressa na fixação das aparências, das superfícies, dos fenômenos imediatos. Irracionalismo, personalidade esquizofrênica, presentismo, falta de profundidade tudo isso impede que o indivíduo-social se dedique a projetos que se estendam no tempo, impedem a projeção de um futuro significativamente melhor do que o presente e o passado. Se o modernismo se dedicou à busca de futuros melhores, mesmo à custa de muita frustração, o pós-modernismo simplesmente descarta esta possibilidade (HARVEY, 1996: 57).

Rodrigues (2006, p.30) aponta que a função social do pós-modernismo academicamente e esteticamente são semelhantes, expressam a cultura do simulacro, pois tem como base o pensamento antiontológico e neo-irracional, afirma ainda “mesmo em seus estratos de esquerda, o horizonte teórico e político do pós-modernismo é o conservadorismo”. A autora afirma que no plano teórico este pensamento funda “um positivismo de sinal trocado e no plano da proposição política uma perspectiva que, mais transgressiva do que revolucionária, se mostra inofensiva em face da ordem do capital”.

Lembrando Jameson (1996), Rodrigues (2006, p. 30) afirma que a pós-modernidade não é meramente uma ideologia, e sim uma realidade histórica. A autora acrescenta outra advertência:

Seria um equívoco interpretar a condição histórica denominada de pós-moderna tanto como sinal da superação do capitalismo como também da modernidade. Entender porque ela emerge com uma face necessariamente pós-moderna requer elucidar seus fundamentos econômicos e políticos, isto é, uma análise atenta tanto as mudanças operadas na economia quanto na política do último quartel do século XX.

Pensando na conservação desta forma de cultural que persistentemente desafia o vislumbre de projetos societários diversos ressaltamos a importância da perspectiva ontológica para análise do real inaugurada por Marx. Marx funda uma ciência que se articula a uma ontologia, Rodrigues (2006, p. 82) define:

Diferente das demais ciências e técnicas, a ontologia, enquanto Filosofia Primeira, é um "saber que se define pelo seu objeto (a essência do ser) e pelo seu modo de apreendê-lo (radical, teórico, totalizante)" (BARROCO, 1996: 26). A ontologia marxiana, que pode ser concebida como superação dialética da metafísica, tem por objeto o ser, porém não se refere ao ser em geral, mas ao ser social. Para Marx, o ser social não é um ser abstrato, mas sócio-histórico. Seus princípios fundamentais não devem ser buscados numa entidade que o transcenda e lhe seja superior. A essência humana é uma autoconstrução do homem. O ser social é um ser que se objetiva, um ser que se autoconstitui pela práxis, cujo modelo é posto pelo trabalho. A gênese do homem, ser natural que se humanizou, se faz sobre a produção material da vida, isto é, no intercâmbio dos homens com a natureza e na relação dos homens entre si. A mediação que efetiva objetivamente este intercâmbio é o trabalho. Concebido ontologicamente, o trabalho não se reduz, portanto, à atividade econômica. O trabalho é uma categoria fundante e condição ontológica ineliminável do ser social por que é por meio dele que o homem desenvolve a sociabilidade, a capacidade de conhecer, de criar valores e alternativas, de escolher e projetar finalidades à sua ação.

Partindo deste modelo inaugurado por Marx, Lukács salienta que a análise de fatos singulares não deve perder de vista a totalidade do ser social, como categoria central da realidade, ela é reprodução mental do existente. Para Marx o todo não é homogêneo, é contraditório, é a unidade da diversidade. Neste sentido, importa fazermos um resgate as críticas culturais à pós-modernidade. Apontaremos as principais formulações já mencionadas realizadas por Jameson (1997) e Harvey (1996) e que na perspectiva de Rodrigues (2006) carecem de uma complementação no sentido de uma articulação com a esfera política deste fenômeno cultural.

Apontando o início da utilização do termo pós-moderno como uma posição política para além do estético e histórico que sofreu diversas modificações em relação a modernidade, Rodrigues (2006, p. 20, 21) nos diz:

As análises de Anderson (1999), Smart (1993) e Connor (1996), permitem mostrar que se algumas das características próprias da definição atual do pós-modernismo datam dos anos 50 - tal como, o anúncio do nascimento de uma nova era histórica, oposta a era moderna e do esgotamento de uma produção estética comprometida com os ideais e valores modernos - é, sobretudo, a partir dos anos 70 que o vocábulo pós-moderno começa paulatinamente a emergir associado a uma perspectiva filosófica explicitamente irracionalista e a uma posição política ambivalente que dilui a distinção entre esquerda e direita.

A autora afirma ainda que foi no fim dos anos 70, por meio da arquitetura que o termo ganhou visibilidade e foi por meio dela que a relação arte e sociedade se deu de forma mais franca. A obra “A Condição Pós-moderna” de Jean-François Lyotard em 79 foi importante para apontar o debate sobre o pós-modernismo sociologicamente falando, porém, foi com o trabalho de Frederic Jameson em 84 que a abordagem se configura no campo da sociologia.

Rodrigues (2006, p.23) chama atenção antes de tudo, para a compreensão dos determinantes econômicos e políticos do pós-modernismo e seu significado no contexto das lutas de classe, para que possamos compreendê-lo como é percebido na contemporaneidade. Em primeiro plano na produção cultural, para a autora “requer elucidar os laços que ligam as mutações estéticas e culturais da contemporaneidade com a economia”.

Em sua análise Rodrigues (2006, p. 30, 31) destaca:

A emergência do pós-modernismo – adverte Harvey (1996: 65) - não se deu num vazio social, econômico e político. Embora esta premissa seja condição fundamental para processar a análise da cultura pós-moderna numa perspectiva teórico-metodológica que privilegia a totalidade, as abordagens marxistas sobre este tema se dividem entre uma tendência a considerar apenas os fundamentos econômicos e uma avaliação restrita aos seus fundamentos políticos. [...] as análises de Jameson (1997) e as de Harvey (1996) estão mais próximas da primeira [...].

A importância da análise<sup>7</sup> realizada pela autora vem complementar a investigação até aqui exposta. Neste sentido estamos de acordo com a autora quando afirma ser necessário superar as análises marxistas que cindem a investigação da cultura contemporânea entre abordagens econômicas e políticas (RODRIGUES, 2006, p.31)

Retomamos a crítica feita pela autora referente ao crítico literário que fundamenta e norteia a hipótese teórica desta tese, Fredric Jameson (1996). Nela a autora afirma que o trabalho de Jameson representou uma importante investigação sobre as manifestações culturais contemporâneas. Todavia, para a autora, “faltou a Jameson uma análise mais atenta da dinâmica econômica e política do capitalismo no

---

7 Em hipótese alguma esta proposição autoriza a refutação integral das teses sustentadas por Jameson, Harvey, Callinicos e também Eagleton. Ao contrário, superar a unilateralidade do estudo destes autores exige levar às últimas consequências os veios heurísticos que descortinaram, isto é, requer demonstrar que o pós-modernismo é tanto um produto da mercantilização da cultura na fase tardia do capital quanto do impacto do fracasso das lutas políticas empreendidas no período de 1968–76 sobre o projeto socialista revolucionário (RODRIGUES, 2006, p.31)



último quartel do século XX, condição essencial para levar às últimas consequências o veio analítico que descortinou” (RODRIGUES, 2006, p. 25)

Rodrigues afirma que Jameson parte “formalmente das formulações de Ernest Mandel em *O Capitalismo Tardio*”, definindo o pós-modernismo não como um estilo estético passageiro, mas uma lógica cultural dominante e que de forma alguma deve ser compreendida como a dominante cultural de uma ordem social nova, mas como uma “alteração sistêmica do próprio capitalismo”. A forma mercadoria na “sub fase do capitalismo monopolista”, o capitalismo tardio, penetra todas as esferas da vida social, a cultura pós-moderna, portanto, seria a expressão mais cadente desta transformação mercantil. No entanto, ela também se expressa para além da produção estética, se expressa na produção teórica nas áreas de ciências humanas e sociais principalmente<sup>8</sup>.

Rodrigues (2006, p. 32) afirma que a tese de Jameson (1996) acerca das bases objetivas da constituição da cultura pós-moderna se ancora na economia política mandeliana, no entanto, segundo a autora sua compreensão se demonstra frágil no tocante a fase tardia do capital<sup>9</sup>. Afirma a assertiva que Jameson traz em sua tese de que o pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio, assegura que esta fase correspondeu “à dissolução da condição de relativa autonomia que a cultura gozava nas fases anteriores do capitalismo”. Para a autora o problema é de outra ordem, reside na conclusão a que chegou o crítico literário sobre o fenômeno. Lembrando que para ele essa perda de autonomia não significa o fim da cultura, pelo

---

8 Em Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio , ele afirma que tanto o “fim da arte” – criticado por Gullar – quanto a afirmação do “fim da ideologia” e do “fim das classes” – que despontam nas produções das ciências sociais a partir do fim da Segunda Guerra - podem ser entendidos como expressões pós-modernas. Além disso, Jameson sinaliza que uma análise retrospectiva do estruturalismo - que contém características muito similares as das expressões estéticas pós-modernas: uma espécie de surdez histórica e de refutação da noção moderna de progresso e de telos - permite caracterizá-lo como uma subvariedade do pós-modernismo. (RODRIGUES, 2006, p.26)

9 Em nota de rodapé a autora faz uma crítica mais ferrenha ao crítico literário: “É no mínimo inquietante a forma pela qual Jameson aborda a teoria do valor em Marx, da qual a construção teórica de Mandel é legatária. Contrariando a orientação ontológica que acompanhou toda a obra marxiana, o autor não só comete o absurdo de dizer que este é o trabalho epistemológico mais interessante de Marx, como também afirma que a forma geral do valor corresponde a “uma idéia geral ou propriedade universal que então se materializa em um único objeto designado para servir de ‘standard’ para todo o resto” (JAMESON, 1997: 244 e 245). Tais imprecisões inquestionavelmente indicam uma leitura insuficiente da produção teórica mandeliana. Porém, talvez possam sinalizar também que a influência da leitura antropológica de Baudrillard acerca do valor de uso e do valor de troca sobre Jameson, não tenha sido tão circunscrita como supôs Anderson (1999: 63)” (RODRIGUES, 2006, p.32).

contrário, o autor define em termos de uma “explosão” desta esfera por todo os âmbitos da vida social.

Nesta perspectiva, Jameson teria invertido o pensamento de Mandel, onde na fase tardia do capital a industrialização envolveria o todo da vida social inclusive o da cultura, e nunca o contrário. O que a autora afirma sobre o pensamento de Jameson é que a forma invertida sobre este ponto de sua tese na verdade “acabou, inconscientemente, fortalecendo os argumentos pós-modernos que insistem em identificar na expansão do setor de serviços os sinais do nascimento de uma sociedade pós-industrial” (RODRIGUES, 2006, p.33). Para ela, a afirmativa invertida de Jameson seria o mesmo que dizer que a produção material perde a centralidade na sociedade contemporânea.

Rodrigues (2006, p.33) chama atenção para o fato de que para que a tese de Jameson tenha fundamentos mais exatos junto a teoria mandeliana é necessário ainda:

[...] enfatizar a relação da arte e da cultura com o fenômeno da supercapitalização, o que Jameson não o fez nem indiretamente. O fenômeno de supercapitalização não é lateral na análise do terceiro estágio do capital, pois é ele que dinamiza o desenvolvimento da industrialização e da capitalização intensiva na esfera de reprodução social. Tal fenômeno – lógica básica do capitalismo tardio – consiste “em converter, necessariamente, o capital ocioso (que não consegue mais se valorizar na indústria) em capital de serviços e ao mesmo tempo em substituir o capital de serviços por capital produtivo (mercadorias) (MANDEL, 1982: 285)”.

Nas palavras da autora (RODRIGUES, 2006, p.34) a categoria de supercapitalização é essencial para investigar os fundamentos econômicos do pós-modernismo, mesmo que o capitalismo tardio não seja o cenário originário desse processo de sociedade de consumo, no entanto, “são intensificadas as fontes de diferenciação da demanda monetária efetiva do proletariado”. Citando Mandel salienta:

É por meio dela que a mercantilização crescente da cultura é explicitamente tratada por Mandel. Ele aponta que as realizações culturais do proletariado (jornais, livros, esportes, educação, etc.) – genuinamente voluntárias e autônomas no período do imperialismo clássico – tendem, na fase atual do capital, a ser cada vez mais absorvidas pela produção e circulação capitalista. Reprivatizando a esfera do lazer das classes operárias, o capitalismo tardio põe, no lugar da imprensa socialista, a imprensa e a televisão burguesas; substitui as atividades recreativas organizadas, até então, pelas associações juvenis dos trabalhadores, por férias, excursões e esportes comercializados; troca os alfarrábios, antes publicados por cooperativas dos trabalhadores, por livros publicados por editoras comerciais (MANDEL, 1982: 275 e 276).

Retomando a teoria de Mandel (1985, p. 35) a autora relembra três aspectos que se relacionam ao fenômeno do pós-modernismo. O primeiro se refere a tendência apontada por Mandel da conversão dos bens de luxo em bens de massa, que se aproxima segundo Rodrigues ao ocorrido com a arte do pós-60 e sua definição de alta cultura e cultura de massa. O segundo aspecto se relaciona com o primeiro no sentido da diferenciação de bens de luxo e bens de massa vir acompanhada de uma tendência dos monopólios em alterar a forma e a qualidade das mercadorias. Um terceiro aspecto que segundo a autora é pouco ressaltado nas análises sobre o pós-modernismo diz respeito “a indução para a expansão do consumo de mercadorias e serviços”.

Um elemento importante e que nos ajuda a compreender a teoria de Harvey (2017) diz respeito a essa indução do consumo em relação a mercadorias e serviços adicionais. Ela se coloca de forma impositiva na reprodução material da vida dos trabalhadores de duas formas: com o aumento da intensidade do trabalho o trabalhador repõe suas energias de sua força de trabalho consumindo mais mercadorias de qualidade e de outra forma; o consumo por bens e serviços que poupem tempo se amplia, devido ao aumento do tempo de circulação do trabalhador entre sua casa e o trabalho.

Neste sentido Rodrigues (2006, p. 36) aponta para análise de outro teórico que fundamenta nossa compreensão sobre as bases sócio culturais contemporâneas:

Uma leitura rigorosa da reflexão mandeliana não só permite corrigir os desvios da análise de Jameson (1997); também permite ratificar a tese de Harvey (1996) que relaciona o surgimento de uma condição pós-moderna com a ascensão, em fins do século XX, de um novo regime de acumulação de capital, denominado de acumulação flexível. Veremos a seguir que a compressão tempo-espaco produzida pela acumulação flexível e seus impactos na psicologia humana, investigados em *Condição Pós-moderna*, são perfeitamente compatíveis com as análises mandelianas presentes em *O Capitalismo Tardio*.

Para Rodrigues David Harvey (2017) teve mais êxito do que Jameson ao analisar a relação entre cultura pós-moderna e economia, pois estava mais atento às transformações econômicas do século XX que levaram à produção estética pós-moderna. Segundo ela, Harvey (2017) trata a condição histórica deste período não como nova em relação a modernidade e sim como “a reificação de alterações processadas dentro da moderna produção do capital no final do século XX”

permitindo de acordo com Rodrigues, “romper com o véu da representação imediatista e pseudoconcreta da condição pós-moderna” (RODRIGUES, 2006, p.36).

Harvey (20017) articula a virada cultural pós-modernista ao regime de acumulação flexível e que de modo algum altera as regras essenciais do modo de produção em função de lucros. Esse novo modo de acumulação produziu mudanças nos processos de trabalho, nos hábitos de consumo, na atuação do Estado e para o que ele denominou de “um novo ciclo de compressão tempo-espaço”. Assim ressalta Rodrigues (2006 p.37):

É justamente a análise deste último elemento – a compressão tempo-espaço – que, segundo Harvey, permite evidenciar como se tornou possível a construção de uma forma de ser, pensar e agir pós-modernas. Ao modificar as formas materiais de reprodução social, a acumulação flexível conduziu os usos e significados do tempo e do espaço em direção à uma experiência do tempo e do espaço pós-modernista. As bases objetivas de tal experiência dizem respeito à aceleração do tempo de giro do capital na produção.

Harvey (2017) destaca duas tendências apontadas por Mandel em relação a diferenciação do consumo, a moda em mercados de massa que ampliou o consumo e possibilitou a efervescência de uma diversidade de estilos e hábitos. Assim como destaca Rodrigues (2006) a passagem de consumo de bens para consumo de serviços e entretenimento, que possui um curto tempo de vida e fez com que houvesse uma rápida penetração capitalista nos setores culturais.

Para Harvey (2017) este modelo de acumulação ampliou as potencialidades de exploração do capital através da queda das barreiras espaciais e geográficas o que se produziu foi fragmentação da classe trabalhadora, “a aniquilação do espaço pelo tempo deu ao capital um domínio superior do espaço”. E este processo resultou em mudanças concretas no cotidiano da vida e na reprodução dos sujeitos. “A implicação geral desta nova experiência espacial, de acordo com Harvey, foi o de possibilitar a vivência vicária da geografia do mundo, como um simulacro. Reunindo no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos [...]” (RODRIGUES, 2006, p.38).

Para além disto, como relembra Rodrigues (2006, p. 38) para Harvey a consequência mais objetiva na sociedade em relação a alteração tempo e espaço se dá no âmbito da psicologia humana.

Golpeando a vida cotidiana, a compressão tempo-espaço acentuou não só a volatilidade e a efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção e processos de trabalho. Forçou as pessoas a lidar com a descartabilidade, a

novidade e a perspectiva da obsolescência instantânea também de lugares, pessoas, valores e formas de agir e pensar.

Harvey (2017) aponta um dos elementos centrais que Mandel elenca sobre o capitalismo tardio, um sistema de manipulação de gostos e opiniões baseados em signos e imagens, a publicidade. E que Harvey analisa de um ponto de vista que se exacerbou nas últimas décadas e possui hoje um caráter integrador nas práticas culturais, revertendo sua função informativa para a manipulação de desejos.

Os acontecimentos sociológicos no cotidiano seriam dois: aproveitando-se dessa configuração divergente o simulacro é visto como possibilidade de distração, a alteração tempo espaço ganha essa forma mesma de fragmentação e dispersão pós-moderna. O segundo acontecimento, oposto ao primeiro, é a busca de identidades coletivas e individuais, uma busca por certezas e semelhanças em um mundo que se modifica constantemente, o que explicaria um crescente de conservadorismo.

No entanto, mesmo concordando com as análises de Harvey a autora (RODRIGUES, 2006, p.40) entende necessário romper com a dualidade dos pensamentos marxistas referentes ao fenômeno cultural apontados a cima, assim afirma:

Contudo, tal como Jameson (1997), Harvey deu muito pouca atenção à conjuntura política do final do século XX. A referência que faz a 1968 e ao declínio do movimento operário nos anos 70 é extremamente episódica 27. Talvez isso explique porque em Harvey simplesmente não haja qualquer indício de alternativas concretas de enfrentamento da condição pós-moderna.

Em duas notas de rodapé Rodrigues (2006, p.41) conclui suas críticas aos dois autores Jameson e Harvey. Para ela Harvey se dedica pouco a reflexão sobre o Movimento de Maio de 1968 considerado como "um arauto cultural e político da virada para o pós-modernismo" (In rodrigues, 2006 HARVEY, 1996: 44). O que Rodrigues propõem é que o autor minimamente se debruce sobre a relação entre cultura pós-moderna e as organizações de esquerda, o que ela reconhece que o autor faz de forma rápida em sua obra.

Em relação a Jameson (1996) a autora faz uma crítica mais contundente, para ela, a análise deixa a desejar em relação aos fundamentos econômicos de sua tese em relação ao capitalismo tardio e afirma que nela o autor desconsidera o determinante fundamental da dominante cultural, a esfera da política e da luta de classes. Para Rodrigues (2006, p. 40) na obra do crítico literário, assim como em

Harvey, falta uma avaliação referente ao significado do movimento de Maio de 1968, e da crise do socialismo real. Assim:

Tal fragilidade se explicita quando Jameson busca elucidar a defasagem histórica entre o surgimento dos condicionantes econômicos e tecnológicos da fase tardia do capitalismo, no início da década de 50, e a aparição de sua expressão cultural pós-moderna, somente no início dos anos 70 (JAMESON, 1997: 23 e 24).

Para a autora as análises em relação ao ocorrido em Maio de 68 é de extrema importância para romper com os limites das perspectivas unilaterais de reflexão em relação a fenômeno pós-moderno.

Maio de 68 foi um movimento de contestação e crítica ao capitalismo politicamente, ideologicamente e de suas formas de consumo, no entanto, afirma que 1968 foi “uma crítica profunda ao socialismo real e a sua insuficiência em construir uma sociedade verdadeiramente emancipadora” (RODRIGUES, 2006, p.68). Citando Eagleton (1998) Rodrigues (2006, p. 40) afirma haver na cultura pós-moderna uma perda de fibra da esquerda, o impulso que antes era radical e de transformação se converte para a subversão pura e simples. Como solução para compreender esse quadro da esquerda a autora propõem desvelar o significado das lutas políticas de 1968 e como ela conseguiu agregar tantos sujeitos numa perspectiva revolucionária, assim como os impactos de seu fracasso. A autora segue em sua tese:

Não há como negar que este quadro de sucessivas crises tenha fornecido os fundamentos políticos para constituição de uma nova esquerda que, radicalmente distinta da anterior, não aposta mais as suas fichas na Revolução socialista ou na Reforma do capitalismo, pela via da social-democracia. O pós-modernismo é, portanto, o reflexo deste quadro no âmbito da cultura. Não fora mera coincidência que a sua aparição tenha se dado justamente entre os anos 60 e 70, período de adensamento das contestações ao stalinismo e que sua dominância - tanto no âmbito da arte, quanto no da academia - tenha se firmado com o fim da URSS no início dos anos 90. Contudo o pós-modernismo é um reflexo apenas epidérmico desta condição política. Ao contrário do que os pensadores pós-modernos insistem em sustentar, a derrocada do socialismo realmente existente não infirma a necessidade e a possibilidade da alternativa socialista revolucionária. A avaliação rigorosa do significado da crise do socialismo real – sem o qual é impossível entender o significado das lutas políticas de 68/76 bem como do desfecho final que tiveram nos anos 70 - não permite a confirmação da tese pós-moderna do esgotamento da revolução, mas sim de uma forma historicamente determinada de transição socialista – a forma stalinista.

Rodrigues (2006, p. 53) analisa o movimento de 1968 como um marco histórico que evidencia o “envelhecimento” da sociedade burguesa “a evidência da entrada da modernidade burguesa em seu estágio tardio, confirmando a necessária

e urgente revolução de alto a baixo de toda a ordem social”. Afirmando que o movimento foi um fenômeno paradoxal, os estudantes universitários que tomaram a frente deste movimento, tendo Paris como centro e que não se limitou a França, alastrando-se para outros continentes e países. Porém, ele não ultrapassou o ano de 1968, no entanto, segundo a autora mesmo neste curto período o movimento se mostrou amplo e vigoroso extrapolando a educação superior fundindo-se, na França principalmente, às lutas da classe operária desembocando numa greve geral.

Sustentando essa perspectiva a autora (RODRIGUES, 2006, p. 55) traz as análises de Lefebvre (1968) sobre a insurreição estudantil de 1968, para ela o autor não desloca o fenômeno dirigido pelos estudantes universitários dos antagonismos próprios da produção capitalista. Afirma que o mérito de Lefebvre foi o de ter percebido a nova dimensão da contradição característica do modo de produção capitalista assumido em sua fase tardia.

Também para Lefebvre (1968), Maio de 68 foi uma recusa global à integração. Os estudantes franceses, em maio e junho de 1968, não contestavam uma instituição ou autoridade determinada; na verdade, rejeitavam uma sociedade inteira contaminada pelas hierarquias, pelos poderes, pela burocratização. Voltando-se contra o real e o estabelecido, e manifestando-se na rua – lugar não ocupado pelas instituições – o levante estudantil só podia assumir o horizonte das tarefas negativas e os limites da espontaneidade (LEFEBVRE, 1968, p.111 e 112).

Segundo Rodrigues, para Lefebvre (LEFEBVRE, 1968: 111, 127) a rebelião dos estudantes significou “uma crise superestrutural global do capitalismo monopolista” onde “alienações pressentidas ou ressentidas” resultaram em um fenômeno urbano das grandes cidades que se somaram a antigas contradições de classes sociais, principalmente no enfrentamento da divisão sócio e técnica do trabalho. Explica:

Através da Faculdade de Nanterre, local de onde eclodiu a rebelião de estudantes na França, Lefebvre demonstra como as novas separações e dissociações que caracterizam o fenômeno urbano não indicam o fim da centralidade das lutas de classes ou da importância dos lugares da produção. Ao contrário elas têm suas causas e razões na divisão sócio-técnica do trabalho e, portanto, se processam segundo os imperativos da produção e do crescimento industrial (LEFEBVRE, 1968, p.129, 130).

Inicialmente a revolta se voltava para demandas especificamente econômicas e num segundo momento se voltou para questões relacionadas ao conhecimento que se relacionava ao saber fragmentado e ideológico reivindicando uma “universidade crítica”, este duplo questionamento, portanto, conduziu os estudantes franceses a uma revolta mundial. Segue:

Ao tomar o levante estudantil de 68 como expressão de uma crise da Universidade frente as novas contradições produzidas pelo capitalismo contemporâneo, a análise de Lefebvre guarda perfeita sintonia com a caracterização mandeliana do capitalismo tardio enquanto uma época na qual a fusão da ciência, tecnologia e produção alcançam uma escala jamais vista (MANDEL, 1985, p.151).

Para Lefebvre (1968, p. 63) o levante se mostrou uma reação e enfrentamento por parte do trabalho contra o domínio do capital e contra a cisão entre as lutas políticas e econômicas, define a autora (RODRIGUES, 2006, p. 63):

Sua tese é muito clara: Maio de 68 nasce de “um ‘vazio’, um ‘buraco’ da sociedade”, quando a esquerda, já integrada ao sistema, não podia ou não queria fazer a revolução (LEFEBVRE, 1968, p.122). Tal “vazio” se deve à ausência na França, no ano de 68, de uma dualidade de poderes. As duas forças, a burguesia e a classe operária, na medida em que se situavam no mesmo terreno da legalidade, do Estado existente e do jogo parlamentar, formavam um só poder (Idem, *ibid.*, p. 119).

Para Rodrigues o geógrafo se mostrou lúcido em suas análises sobre o levante de 1968, no sentido em que identificou a espontaneidade estudantil desprovida de institucionalidade não levaria a mudanças efetivas, não ultrapassando a “fase da negação que marcou seu nascimento” (LEFEBVRE, 1968, p.125).

Rodrigues (2006, p. 65) revela a importância do pensamento de Lefebvre para a compreensão da cultura pós-moderna. Para ela a luta pela liberdade da palavra, de discursos reprimidos de saberes deslocou a hierarquização do saber.

É legítimo supor que a incapacidade da esquerda socialista em entender a importância das questões postas por Maio de 68 para o avanço da luta revolucionária, acabou por fortalecer esta tendência mais irracional e destrutiva que constituía também o leitmotiv do movimento

Rodrigues (2006, p.65, 66) conclui:

Não há como duvidar que a dominante cultural contemporânea é produto direto da ausência, desde o fracasso das promessas revolucionárias de 68, “de qualquer movimento social visível que se apresente como uma ameaça à ordem do capital” (NETTO, 2004a: 160). As argumentações que propalam o pós-moderno, como reação celebratória ou contestatória às patologias da modernidade tardia, não passam de uma ideologia. E enquanto ideologia, expressam apenas o reflexo epidérmico das manifestações cotidianas dos limites absolutos do sistema metabólico do capitalismo, encobrendo as suas causas reais e o quanto se torna imperiosa, na crise estrutural do capital, a ofensiva socialista.

Partindo desta importante análise que vem complementar as fundamentações teóricas desta tese, e que pretende articular de forma crítica as dimensões estruturais, políticas e econômicas da produção cultural e estética na



contemporaneidade. Seguimos na análise crítica sobre a prática artística do graffiti de forma a englobar suas características que dizem respeito as manifestações de sujeitos que expressam suas vivências cotidianas e que são reflexos de uma estrutural econômica e política resultantes do modo de produção capitalista. No entanto, nos perguntamos se ela mesma, esta prática é fruto da condição pós-moderna de experimentação estética ou se existe nela condições de conquistas mínimas de construção político pedagógicas que façam mediações com processos de emancipação. O que argumentamos como hipótese e propomos refletir é se sua vivência em determinados espaços e por determinados sujeitos contribuem para a percepção das realidades que o cercam cumprindo assim a função humanizadora da arte.

Julgamos essencial travarmos o debate sobre as particularidades brasileiras no debate da arte como possibilidade de expressão dos valores e concepções da condição histórica de nosso país, dos modos de vida, dos significados atribuídos aos fenômenos sociais e políticos vivenciados pelos sujeitos que são próprios de nossa configuração social. A análise de suas objetivações artísticas e interpretação sobre seus próprios processos cotidianos formaria um quadro fértil de análise da vida destes sujeitos.

A manifestação artística como elaboração da realidade cotidiana pode se desenvolver num processo de configuração de transformação de vida, no entanto, entendemos que essa transformação se dá por meio de bases materiais e estruturais reais que conformam a vida dos sujeitos. As relações sociais de dominação cultural e logo, artísticas, se ligam a dominação do trabalho que reduz e até mesmo esvazia as possibilidades de manifestações artísticas transformadoras, o que ressaltamos é o fato de, na particularidade brasileira, essa dominação se manifestar de forma distinta. Portanto, o que nos interessa perceber é se a manifestação artística, pensada em seu caráter de objetivar a vida humana, como reflexo da realidade brasileira possui um caráter minimamente transformador da vida cotidiana quando se contrapõem as contradições existentes na estrutura das relações sociais mais amplas.

Uma referência para a construção do pensamento sobre cultura e arte no Brasil é o pensamento de Carlos Nelson Coutinho (2011, p. 10) que em ensaios sobre as relações culturais e a sociedade no Brasil tenta desvendar a problemática

social que são pano de fundo de algumas importantes obras culturais brasileiras, neste sentido afirma:

[...] empenho-me sempre por demonstrar que o problema central da cultura brasileira – ou seja, em termos gramscianos, a escassa densidade nacional-popular de seus produtos – tem sua gênese na ausência de um “grande mundo” democrático em nossa sociedade [...], ausência que resulta dos processos de transformação pelo alto (“via prussiana”, “revolução passiva”) que marcaram a história brasileira, impedindo ou dificultando a participação popular criadora nas várias esferas do nosso ser social. A principal consequência dessa constelação sócio-histórica no plano da vida cultural brasileira foi a preponderância de uma cultura “ornamental”, elitista, que muito dificultou a construção de uma efetiva consciência crítica nacional-popular entre nós. Essa preponderância, contudo, jamais significou monopólio [...].

Pensando sobre as bases culturais “elitistas” e “ornamental” que configuraram a realidade brasileira é fato notar que manifestações artísticas distintas das tradicionalmente aceitas e vistas como belas são desvalorizadas e até mesmo, como acontece com o graffiti, criminalizadas. No entanto, ressaltamos a afirmação do autor de que essa predominância elitista não impede o florescimento de manifestações alternativas visto que a cultura não é “única” ou “oficial”.

Nossa análise empreende um esforço de demarcar a dimensão contraditória e as potencialidades contidas no fenômeno histórico contemporâneo. A abordagem teórica acerca da pós-modernidade, mesmo diante de imperfeições e carecendo de completude, certamente chama atenção para fenômenos voltados a dimensão cultural da vida. Retomar estes fundamentos dentro da perspectiva crítica proporcionam voltar a atenção para acontecimentos atuais voltados ao desenvolvimento estético e estabelecer parâmetros de análises não reducionistas em relação as mudanças e práticas artísticas contemporâneas. Perceber que essas práticas e mudanças exercem impactos diretos nas vidas dos sujeitos, pois constituem partes essenciais do desenvolvimento humano, justifica os esforços de compreender através de outra abordagem teórica, como a realizado por Jameson realizando um esforço de análise que corresponda e se condizente com as próprias mudanças e repercussões econômicas e sociais em curso.

A importância de trazer os elementos das configurações sócio-históricas assumidas pelo desenvolvimento capitalista em sua fase tardia, nos termos de Jameson, por uma dominante cultural pós-moderna, é justamente repensar as possibilidades da projeção de uma nova realidade. Visto que o sentido pedagógico da arte estabelecido no modernismo não corresponde a ideologia contida nas

características da cultura assumidas na pós-modernidade. Portanto, seguindo as ideias do autor é necessário estabelecer a conexão entre as dimensões cognitivas da arte política e refazer o mapeamento cognitivo como solução para uma nova realidade. Portanto, torna-se essencial as percepções sobre o espaço, sobre o urbano e o mapeamento perceptivo de trajetórias individuais e globais. Mapear o cotidiano do indivíduo e da sociedade.

Os mecanismos elencados por Jameson que garante a dominação cultural como, por exemplo, a relação esquizofrênica com o espaço são formas de substituir e/ou apagar as percepções sobre a experiência com o tempo e estabelecer uma surdez histórica. Neste sentido, compreender o quadro proposto pelo autor nos auxilia a interpretar as manifestações e práticas artísticas contemporâneas estabelecendo conexões entre passado, presente e futuro. Ressaltamos que para o autor é dentro desta dominante, não fora dela, que é possível estabelecer novas mediações utópicas e transformadoras. São as contradições que permeiam esse processo histórico de consolidação e dominação capitalista, na mesma medida também engendram forças e práticas de resistência e tensionamento desta ordem.

Estamos afirmando que o capitalismo nestes marcos atualiza através dos mecanismos da dominante cultural pós-moderna o obscurecimento das práticas artísticas contemporâneas, portanto, é necessário e urgente realizarmos análises críticas às manifestações e expressões artísticas populares no sentido de situar as tendências e possibilidades emancipatórias.

Asseguramos que identificar potencialidades nas manifestações artísticas, principalmente as advindas da classe trabalhadora assegura o fortalecimento de percepções dos próprios sujeitos sobre suas realidades e questões cotidianas e nesse processo retornando a eles de forma a enriquecer e contribuir como etapa no processo de autoconsciência da condição humana e de classe.

Os mecanismos pós-modernos tem como tarefa ideológica, segundo o autor coordenar as novas práticas e hábitos sociais. Assim como o foi na acumulação primitiva do capital a ética protestante. Para Jameson o pós-modernismo sugere a criação de uma nova subjetividade colonizado pelo simulacro, invadida pelo mundo das imagens ilusórias levando a fragmentação dos sujeitos. No entanto, essa configuração não é permanente nem hermética, apenas dominante.

A sociedade da imagem configura as bases ideológicas em que se processa a expansão capitalista, essas bases reconfiguram as feições e modos de vida atuais. A

“estetização da realidade” de acordo com Jameson coloniza o inconsciente por meio das ideias do mundo da mercadoria e estabelece a lógica cultural do capitalismo tardio. O que nos leva a perceber a relevância de compreender estes mecanismos, pois a análise aqui apresentada aproxima-se das produções culturais inseridas neste tempo e tem como centralidade a produção de imagens. No entanto, alertamos como destacado pelo autor que existe margem de movimento dentro dessa configuração ideológica e, assim como a valorização dos sujeitos coletivos como agentes de suas próprias histórias. Neste sentido, apontamos o graffiti feito por mulheres como uma prática artística que resiste a criação de imagens voltadas a “estetização da realidade” visto que propõem repensar sobre o espaço onde a mulher realiza sua arte e as elaborações positivas resultantes de sua atividade.

Em seguida apresentamos considerações e configurações que o graffiti adquiriu como prática artística ao longo de seu surgimento e desenvolvimento na história.

### **1.3 Aspectos da prática artística do *Graffiti***

Ao longo da história humana os símbolos adquiriram enorme importância e contribuíram para a sua compreensão. Os desenhos registrados no interior das cavernas na era paleolítica que se aproximavam do universo mítico e do cotidiano de sobrevivência dos homens, comunicavam em forma de registro simbólico como assegurar a caça e as formas de se apropriar de matérias da natureza. Assegura-se que esses foram as primeiras formas de registro artístico na história do homem e que se aproximam do que hoje conhecemos como os graffiti urbanos.

Na Roma antiga na região de Campana, na Itália existiu uma cidade chamada Pompeia que desapareceu com a erupção de um vulcão. Essa cidade era um centro comercial composto por trabalhadores livres e escravos libertos. Homens e mulheres desta cidade, assim como os Romanos de forma geral, tinham o hábito de escrever nos muros e paredes da cidade os fatos de seu cotidiano, escreviam anúncios, recados, insultos, declarações de amor e desafetos, manifestações de opiniões políticas e outras. Essa cidade ficou conhecida como a cidade dos grafites preservados há mais de dois mil anos, portanto, esses símbolos e escritas registraram a história e a memória da sociedade romana. O que chamamos atenção deste resgate histórico é o fato de os homens a milênios expressarem plasticamente

o seu cotidiano utilizando a cidade como suporte. Podemos também relacionar o aparecimento de grafites numa fase mais contemporânea das cidades ao surgimento de escritas nos muros de Paris nas manifestações de rua de maio de 1968, como veremos brevemente mais à frente.

De forma marcante as manifestações parietrais ressurgem em Nova Iorque, em 1960, quando jovens deixam suas marcas nas paredes da cidade. O aperfeiçoamento dessas marcas através de técnicas e desenhos fez nascer o termo “*graffiti*”<sup>10</sup>. Como um dos elementos constitutivos do movimento Hip-Hop, o *graffiti* é a expressão plástica pela qual a opressão e a realidade das ruas podem ser retratadas em imagens. Foi introduzido no Brasil no fim dos anos 1960, em São Paulo, por meio de protestos da juventude contra a ditadura militar. Hoje possui estilo e artistas reconhecidos internacionalmente. De acordo com Zeni (2004, p. 4):

O Hip-Hop se constitui de quatro elementos: o break (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados), o grafite (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade), o DJ (o disc-jóquei) e o rapper (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do hip hop: o rap (abreviação de *rythm and poetry*, ritmo e poesia, em inglês). Alguns integrantes do movimento consideram também um quinto elemento, a conscientização, que compreende principalmente a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil.

Lodi (2003, p. 22), em sua dissertação sobre o *graffiti* e o projeto Guernica<sup>11</sup> em Belo Horizonte, define o termo:

O termo *graffiti* é o plural de *graffito* em língua italiana. Foi nesta forma plural que ele se estabeleceu na França, na Alemanha, na Holanda, na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros países como o Brasil, para designar as inscrições urbanas, esta escrita artesanal e/ou artística das ruas. Este fenômeno parece dizer da aspiração das ruas em internacionalizar-se e unir-se aos outros países por intermédio de um significante comum. Daí, encontramos os neologismos “graffitar”, ou “manifestações graffitadas” (Rocha, 1992). Nada disso chegou aos dicionários. No Houaiss (2001), encontramos só o grafite para designar o rabisco, desenho ou letra nas paredes, muros ou monumentos de uma cidade, e poderíamos acrescentar: nos viadutos, caçambas de entulhos,

10 Neste trabalho empregaremos o termo *graffiti* na forma americana da palavra, justificada pelo fato de que os próprios sujeitos que grafitam utilizam o termo grafado desta forma.

11 Por iniciativa do Prefeito de Belo Horizonte Célio de Castro, em julho de 1999, foi criada uma Comissão, em seu Gabinete, para exame da questão da pichação e do grafite na cidade [...] metodologia de trabalho que veio a cunhar mais tarde o Projeto Guernica: o exame da pichação e do grafite no referencial de diversos campos do saber (LODI, 2003, p. 148-149).

orelhões, meio-fios, trens e metrô, portas, portões, ruínas e áreas degradadas, e até nas telas das galerias de arte.

Celso Gitahy (1999, s/p) retoma a análise do movimento muralista de pintores mexicanos no século XX como percussor do *graffiti* contemporâneo. Sobre o movimento afirma que eram decorações de edifícios públicos executados por artistas como Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, este último conclama aos artistas da América que promovam uma arte que atinja as multidões: “pintaremos os muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todo os cantos onde se reúne gente que trabalha”. No Brasil, segundo o autor, nos anos 1950 haviam vários murais pintados nas fachadas de edifícios que reproduziam temas nacionais e da cultura brasileira. Um exemplo é o trabalho de Di Cavalcanti com cerca de 15 metros de comprimento na fachada do Teatro de Cultura Artística na cidade de São Paulo. Tartaglia (2010, p.27) aponta:

As pinturas muralistas adquiriram grande importância na cultura mexicana. Desta forma, o desenvolvimento de pinturas murais e placazos (ARCE, 1999) em cidades dos EUA, décadas posteriores à sua gênese, demonstra a influência dessa cultura levada pelos imigrantes mexicanos e o seu valor para o surgimento dos *graffitis*. Os *graffitis* contemporâneos absorveram o caráter de arte pública e a politização temática de suas obras a partir da pintura muralista mexicana.

Todavia, o *graffiti* como escrita de rua tem sua marca de surgimento com o movimento cultural *Hip-Hop*, que emerge nos Estados Unidos na cidade de Nova York no fim da década de 60. Nova York se apresentava e se apresenta como um dinâmico centro urbano, por sua importância econômica e política para o mundo capitalista. Neste sentido, naquele período durante os anos 50 e 60 no apogeu do *american way of life* a cidade se tornou um polo de migração com presença forte de imigrantes latino-americanos. Pensar Nova York é pensar que ela enquanto cidade potência influência cultural e comportamentalmente outras culturas no mundo. Portanto, no final dos anos 60 os questionamentos deste contraditório estilo começam a efervescer (TARTAGLIA, 2010, p.35):

No final dos anos 60 a contracultura, um movimento de proporções internacionais, atinge não apenas os EUA, mas todo o Ocidente com seus valores e hábitos culturais. Originada de um contexto marcado pela Guerra Fria, a contracultura questionava, entre outras questões, os preceitos desse estilo de vida americano, mas que poderia muito bem ser europeu ou de uma elite de um país subdesenvolvido. O que estava em questão eram reivindicações políticas de grupos que até então não eram contemplados, mas principalmente subalternizados, por esse estilo de vida. Essas parcelas da população reivindicavam liberdade de expressão, mais direitos às mulheres, negros, jovens e homossexuais. Da contracultura também

surgiram as bases para o movimento ecológico, entre outros. O embate político e ideológico desse tempo evidenciou-se, entre outros eventos de semelhante magnitude, a partir das revoltas estudantis de maio de 1968 na França.

As manifestações deste momento histórico se conectam com a reivindicação dos direitos civis e políticos de negros e negras afro-americanos assim como de imigrantes latinos. Circular livremente pela cidade foi uma conquista da luta social onde a limitação espacial de transporte e locais públicos impunha uma proibição de frequência e circulação a quem apresenta fenótipos negros. Portanto, quando resgatamos a importância de um movimento cultural de sua maioria representada por sujeitos negros e que estabelece a circulação e fruição artística tendo como palco as ruas dos centros urbanos, retomamos análises importantes sobre uma prática artística que demarca a luta do povo negro ao direito a cidade.

Paralelo a isto, um movimento que teve enorme influência na difusão do *graffiti* foi o movimento parisiense do Maio de 1968 na França, onde estudantes e trabalhadores se revoltaram contra a situação sócio econômica do país e foram as ruas. Naquele momento histórico o *graffiti* foi utilizado para deixar registrado na cidade o descontentamento e as expectativas expressas pelo movimento. Para Tartaglia (2010, p. 35, 36):

Esse movimento é muito significativo para a compreensão da difusão dos graffiti. Os estudantes, jovens em sua maioria, movidos por utopias revolucionárias, imprimiam uma série de ações, desde passeatas e atos públicos nas ruas de metrópoles como Paris, da mesma forma que praticavam ações diretas na cidade, como pichar palavras de ordem ou apenas manifestos mais subjetivos nos muros de prédios públicos, universidades e até de propriedades privadas (GITAHY, 1999). Obviamente, os revoltosos foram reprimidos por essas ações diante da ação policial do Estado, que por vezes agiu de forma extremamente violenta. Os eventos ocorridos em maio de 68 na França mostraram ao resto do mundo, desde então, como era possível realizar um novo uso político do espaço, nesse caso em especial o das cidades. As áreas de grande circulação de pessoas eram preferencialmente usadas como mídias pelos manifestantes, pois teriam uma visibilidade mais ampla de suas mensagens. Tornar público mensagens de protesto ia contra a ordem social estabelecida na sociedade francesa de utilização da paisagem nas cidades<sup>8</sup>. As cidades tiveram sua ordem transgredida quando suas paisagens serviram de ferramenta de protesto para grupos descontentes e revoltosos, como os estudantes franceses. Decorrente dessa transgressão da ordem, imediatamente observou-se uma repressão policial contra esses grupos, inibindo sua utilização política do espaço urbano. A conscientização de um uso político do espaço por segmentos rebeldes da sociedade havia se tornado um problema para aqueles que tinham interesse em manter a ordem social dentro de um status quo.

Lefebvre (1968, p. 114,115) sobre a espontaneidade do movimento de maio de 68 define:

As manifestações aconteceram na rua. Na rua se manifestou a espontaneidade: no lugar social não ocupado pelas instituições. Para a seguir estender-se até os locais institucionais. Esta particularidade do movimento indica que já estamos lidando com fenômenos urbanos em parte novos e originais. Tornou-se a rua um lugar político, era essa a indicação do vazio político nos lugares especializados. O espaço social mudava de sentido. O que não deixava, e não deixa de apresentar certos riscos. A prática política transportada para as ruas deixa de lado a prática (econômica e social) que tem assento nos lugares marcados. Donde o perigo de novas dissociações.

Esses registros não sobreviveram nos marcos da cidade parisiense, no entanto, resistem no imaginário de quem viveu a época. Muitos estudos e livros registraram essas manifestações que se deram principalmente no Quartier Latin de Paris, sede da Universidade Sorbonne, o epicentro dos eventos estudantis de maio de 68.

Retomando, na América neste contexto, através de uma política econômica recessiva e de corte dos gastos públicos voltados essencialmente ao desmonte das áreas de saúde e investimentos social o Estado Americano no início dos anos 70 cria uma crise que perdura por esta década e que tem efeito nas populações mais pobres, os afro-americanos e imigrantes. Diversos países no mundo experimentavam este descontentamento pós segunda guerra, cada qual em sua especificidade e particularidade, mas em sua grande maioria exprimiam o descontentamento e críticas contra o capitalismo. Mas também se organizavam contra a guerra no Vietnã, ampliação das liberdades sexuais, preservação da ecologia e do feminismo.

Como forma de estabelecer o controle social sobre grupos sociais e evitar novas formas de ativismos a vigilância policial nos chamados guetos de Nova York foi intensificada, esses bairros se tornaram estigmatizados, assim como seus habitantes que traziam consigo hábitos culturais distintos, Tartaglia (2010, p. 38, 39) explica:

Fica evidente a intensificação de uma política de controle social e territorial nessas partes da cidade, estereotipando seus habitantes como criminosos em potencial. Não por acaso o principal contingente de afrodescendentes e de imigrantes latinos estava nesses guetos. Devido a essa característica da distribuição da população urbana nos EUA, passa a existir uma associação direta de negros e imigrantes aos guetos e a tudo que era considerado negativo pelos valores hegemônicos da sociedade. Por isso, quem habitava os guetos logo era identificado como marginal ou suspeito de uma possível atitude transgressora da ordem. O gueto era tido como um lugar insalubre e de alta periculosidade. Dessa forma tudo o que se passava nesses limites



da cidade carregava consigo um estigma negativo diante do racismo e da intolerância que pautavam os valores hegemônicos da sociedade americana. Toda a construção dessa imagem dos afrodescendentes e dos latinos (entre outros imigrantes) fora fortemente respaldada pela temática do —underclassll, discutida por Loic Wacquant (2001) como uma forma de afirmar uma hegemonia racial branca nos EUA.

Para Arce (1999, s/p. Apud TARTAGLIA, 2010, p. 39) a forte presença de diversas culturas e imigrantes nos guetos americanos exponenciava a rivalidade e o embate pela dominação de territórios que se expressava através da violência “o que se destacará como elemento de demarcação desses territórios serão as imagens e grafias pintadas nas paredes, caracterizando as paisagens de ruas e vielas sob o domínio territorial de determinadas gangues”.

Nos subúrbios dos bairros de *Bronx*, *Harlem* e *Brooklyn* no início dos anos 70 com a presença marcadamente de negros e latinos com fortes traços de violência e desigualdade social que gangues de rua se confrontavam pelo domínio territorial, surge o movimento *Hip-Hop* com sua filosofia de “paz, amor e união” definidos por seu criador o *Dj Afrika Bambaataa*. O movimento propôs que os confrontos que se apresentavam inter-étnicos e que enfraqueciam a luta por direitos civis, se tornassem artísticos e as batalhas fossem travadas através dos elementos da cultura *hopper*. O principal elemento que inicialmente foi fonte para canalizar a violência nesses territórios é o *Break*, as competições de dança começam a ganhar mais espaço e minimizam as relações conflituosas nos espaços onde se manifestam. Desde seu surgimento, portanto, o movimento cultural *Hip-Hop* se propõem ao enfrentamento de questões referentes ao espaço urbano e a diversão como forma de opção a marginalidade e violência a que esses sujeitos marginalizados territorialmente estavam submetidos.

O *graffiti* surge simultaneamente nos muros da cidade como forma de comunicação entre os grupos. Posteriormente, como forma de fazer circular seus próprios nomes pela cidade, para isso os grafiteiros novaiorquinos no ano de 1973 utilizavam os trens do metrô da cidade como suporte para o *graffiti*, assim conseguiam alcançar mais lugares e um maior número de pessoas que visualizavam suas assinaturas. A evolução dessas assinaturas é o que vemos hoje nos centros urbanos, as *tags*. A marca dos artistas pela cidade ou seus personagens, os bonecos, que se repetem em vários espaços exibindo sua característica artística. Destacamos dois importantes artistas que utilizavam o metrô e ganharam notoriedade no mundo da arte: Keith Haring e Jean Michel Basquiat.

Em Nova York, explica Tartaglia (2010, p. 41, 42) “a cultura do graffiti (pré-existente na forma de *tags*) casa-se com o *Hip-Hop*, e o primeiro passa a caracterizar uma estética visual do segundo”, assim:

No início dos anos 70, a paisagem da cidade de Nova York, além de ser marcada pela densa urbanização, começava a ser grafada por inscrições que poderiam ser observadas em muros, viadutos, postes e pelas ruas em geral. Essa manifestação pictórica, diferentemente das inscrições políticas feitas na França poucos anos antes, apresentava outro caráter simbólico. Estava ligada a uma prática de assinar pseudônimos (nomes ou apelidos seguidos pelo número de sua rua) espalhados por diversas partes da cidade. Essas assinaturas ficariam conhecidas pela denominação de *tags*. Diferente da prática de demarcação territorial que assinalava as disputas étnico/raciais dentro dos guetos, essa prática tinha como proposta a difusão das assinaturas (*tags*) por toda a cidade (DE DIEGO, 2000). É importante notar que os grafiteiros poderiam ou não ser moradores dos bairros identificados como guetos. O que torna mais relevante esta análise é que esse graffiti era uma forma de afirmar a existência, muitas vezes de uma maneira individual, dentro de uma cidade marcada pela impessoalidade, o dinamismo, o cosmopolitismo e o consumo. Cabe ressaltar que, diferentemente dos movimentos organizados e ideologicamente mobilizadores desse tempo, essa onda inicial de graffiti que ganha maior destaque em Nova York não tinha maiores contornos reivindicatórios ou revolucionários.

Fica notório como a associação pelos setores hegemônicos da sociedade vincule o *graffiti* como uma atividade de desordem e de degradação que ainda se faz fortemente presente no imaginário social contemporâneo. O que justificaria uma intervenção agressiva do estado frente aos sujeitos e suas obras, principalmente no Brasil como veremos. Podemos afirmar que o *graffiti* tornou-se uma ferramenta de intervenção urbana com fortes traços de uso político e que, no entanto, e não necessariamente tem esta natureza como finalidade, poderemos perceber essa diferenciação mais especificamente nas formas que o *graffiti* se apresenta em nosso país, o Brasil.

Retomando as origens do *graffiti*, no Brasil o movimento e cultura *Hip-Hop* chega por volta de fins dos anos 70 e início dos anos 80 na cidade de São Paulo pelo elemento *Break* e adquire uma perspectiva de valorização e politização principalmente da juventude periférica negra. O *graffiti* também se incorpora as manifestações juvenis neste período com forte influência norte americana, segundo Gitahy (1999, s/p.) essa manifestação tem início nos anos 1950 com a introdução do *spray*<sup>12</sup>, e tem sua consagração nos anos 1980.

---

12 Recipiente de aerossol, pressurizado que projeta jato de tinta como uma névoa.

O graffiti tem como suporte para a sua realização não somente o muro, mas a cidade como um todo. Postes calçadas, viadutos, etc. São preenchidos por enigmáticas imagens, muitas das quais repetidas à exaustão – característica herdada da *pop art*. Efêmero por natureza, vai da crítica social - como foi a fase de super-heróis, em que vários personagens de histórias em quadrinhos foram grafitados pela cidade, questionando a falta de sérias lideranças políticas no país -, até complexos seres lembrando extraterrestres (Ets). Sempre com muito humor e descontração, contrapõe-se aos *outdoors*, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É antes um convite ao encontro e ao diálogo.

Sobre o início do *graffiti* no Brasil Souza (2007, p.70 apud. TARTALGLIA, 2010, p. 46) relata:

O Graffiti brasileiro contemporâneo é um híbrido entre uma estética tradicional da arte de rua, que remonta os pioneiros da década de 1980 e que está relacionado à movimentos das artes plásticas situados no século XX (à exemplo do muralismo do mexicano Diego Rivera e da arte pop de Andy Warhol), e o hip-hop graffiti, de matriz novaiorquina. A década de 1990 marca o período de expansão da estética hip-hop ao redor do mundo. Os temas pintados, assim como nas letras dos raps, remetem à desigualdade social e à questão racial. Rapidamente o estilo aportou no Brasil, encontrando nas grandes cidades material de sobra para composição temática e para o desenvolvimento de formas próprias na representação plástica, motivadas principalmente pela questão dos materiais empregados. Os altos preços das tintas spray impulsionaram a utilização de tinta látex e rolinhos pelos artistas no preenchimento dos contornos desenhados em tinta spray, proporcionados pela mobilidade das latas. Surge desta forma uma modalidade singular de graffiti, conhecida na rede internacional de artistas de rua como *brazilian graffiti*.

Caracterizando esteticamente o *graffiti* Celso Gitahy (199, s/p) define que a arte como representação de uma situação histórica e que é manifesta por um sujeito histórico possui traços e características que definem essa determinada linguagem, neste sentido o *graffiti* pode se configurar através dos seguintes elementos:

#### Estética

- expressão plástica figurativa e abstrata;
- utilização do traço e/ou da massa para definição de forma;
- natureza gráfica e pictórica;
- utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;
- repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da *pop art*;
- repetição de um mesmo estilo quando feito a mão livre.

#### Conceituais

- subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
- discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;
- democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo;

- produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

O artista de maior relevo que representa o início do *graffiti* no Brasil é Alex Vallauri, de origem ítalo-etíope o artista chega ao país de Buenos Aires em 1964. Relatos afirmam que seus *graffitis* eram simples. Inicialmente espalhou o desenho de uma bota feminina pela cidade de São Paulo em seguida, acrescentou uma luva preta e posteriormente óculos. Por último, era possível a aparição do desenho de uma mulher latina. Vale ressaltar que neste período o país experimentava forte momento de censura sob um governo ditatorial. Para Tartaglia (2010, p. 48)

Essas inscrições funcionaram durante a ditadura como um importante instrumento de denúncia e ferramenta política. Ao longo dos anos 70, a paisagem urbana do Rio de Janeiro passou a ser disputada por inscrições que não tinham diretamente um atributo político em sua manifestação. O que se verifica a partir dessa década é que, além da difusão de pichações políticas, começaram a surgir outras pichações que apresentavam frases poéticas ou inspiradas na indústria cultural, além das assinaturas que identificavam apelidos ou pseudônimos. (GITAHY, 1999) Essas pichações estavam desvinculadas das lutas políticas, mas seguiam a lógica de repetição na paisagem da cidade. Apesar da desvinculação com as ações políticas, foram igualmente taxadas como vandalismo e subversão, cuja coibição se legitimava tendo como justificativa uma dita depredação estética do patrimônio público e privado. O advento da tinta spray no Brasil tornou mais eficiente e rápida as inscrições em muros, fachadas de edifícios e monumentos, aumentando a reprodutibilidade e fixação das pichações.

Ao longo da década de 1980, o Brasil passa por importantes transformações políticas, econômicas e culturais. O processo de redemocratização e a crise econômica herdada pelo governo militar aprofundam as desigualdades sociais e a solução encontrada pela classe dominante é a adoção de políticas neoliberais no início dos anos 1990. A adoção do ideário neoliberal resultou no aprofundamento e degradação das desigualdades o que ficou inegavelmente visível nos grandes centros urbanos através da proliferação de favelas e periferias. Para Tartaglia (2010, p. 51, 52) o *Hip-Hop* ganha destaque no Brasil a partir dos anos 90 como um movimento de caráter urbano ligado a reivindicações e mobilizações em torno de questões como racismo, violência, valorização da cultura e da identidade, educação, lazer, entre outros que se ligam ao contexto conjuntural e ideológico do país.

É nesse momento que passam a se desenvolver no Brasil os primeiros traços de mobilização e ativismo dotados de valores da cultura hip-hop. A identificação das periferias e das favelas com os guetos americanos e toda a questão da underclass ganham força. O hip-hop destaca-se inicialmente com maior vitalidade nas periferias da cidade de São Paulo, difundindo-se posteriormente por outras cidades brasileiras (RODRIGUES, 2003). Observa-se a partir daí uma autovalorização da periferia como lugar de

produção da cultura e de uma identidade singular, numa tentativa de reduzir a discriminação e o preconceito aos quais os habitantes dessas áreas estavam sujeitados. As práticas conciliatórias presentes nos elementos do hip-hop (break, dj, rap e o graffiti) e suas formas de organização (posses e rádios comunitárias) serviram como formas de engajamento político, geração de trabalho e renda e valorização simbólica da cultura negra e nordestina, que estava territorializada nas periferias urbanas (OLIVEIRA, 2006).

Na cidade do Rio de Janeiro não poderia ser diferente do resto do país. Na cidade carioca segundo Tartaglia (2010, p. 53, 54) as pichações já haviam se dissociado das organizações políticas desde o processo de redemocratização, sendo identificada como ato de vandalismo. Porém, afirma o autor, no Rio uma nova diversificação territorial que foi registrada por meio da pichação fica visível:

Ainda no Rio de Janeiro, diferentemente das pichações promovidas pelas gangues/galeras em grande parte da cidade, em geral naquilo que genericamente se chama de —asfaltoll, nas favelas a lógica da territorialização prevalecia. A fragmentação do poder de controle do narcotráfico sobre as favelas cariocas, pontos de venda a varejo, diversificou-se em facções. Assim, estabeleceu-se uma forma de demarcação territorial mais explícita, distinta dos pichadores do —asfaltoll, na qual uma facção que exerce o controle sobre uma comunidade picha suas iniciais nas imediações e acessos da favela. A sigla CV (Comando Vermelho) ficou bastante popular a partir dos anos 80. Desde então outras facções de narcotraficantes como Terceiro Comando (TCP), ou Amigo dos Amigos (ADA) e, mais recentemente as próprias milícias paramilitares (simbolizadas pelo morcego do herói Batman), passaram a adotar o mesmo procedimento como forma de identificar sua territorialidade na paisagem das áreas que controlam.

Nos anos 90 o movimento ganha vigor entre a juventude carioca, muitos artistas se destacam<sup>13</sup> e a metrópole é marcada e é palco de grandes manifestações do *graffiti* mundial. No Rio de Janeiro outra característica importante que se liga ao desenvolvimento do movimento *Hip-Hop* historicamente no país diz respeito a sua forte conexão com o movimento *funk*. Este último desde seu surgimento se relaciona com temáticas de lazer, festas em alguns casos mais recentes são abordados temas como violência e ostentação e ainda questões relacionadas ao prazer e a sexualidade. Porém, a diversão é sua principal característica o que difere um pouco do *Hip-Hop* que pretende uma postura mais engajada sobre a realidade.

---

13 Gostaríamos de ressaltar o trabalho de Jozze Agradecido, mais conhecido como Gentileza importante artista urbano da cidade do Rio de Janeiro. Entre as décadas de 80 aos anos 90 Gentileza registrou imagens e escritos nas ruas e marcos cariocas que ainda estão visíveis ao olhar mais atento dos transeuntes do centro do Rio. As intervenções de gentileza muitas delas escritas, vem sendo respeitadas por toda a geração de artistas e interventores urbanos. O artista criou uma linguagem e textualidade própria que comunica cria uma percepção estética, poética e reflexiva sobre a cidade. No ano de 1990 a Universidade Federal Fluminense em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura restaurou as obras na extensão do Viaduto Caju até a Rodoviária, em 2000 o município torna esse acervo patrimônio através de seu tombamento histórico.

Sobre o início do *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro Tartaglia (2010, p. 55) faz um levantamento de entrevistas de artistas em revistas sobre o assunto e coloca:

São Gonçalo, município pertencente à região metropolitana do Rio de Janeiro, é considerado, ainda nos anos 90, um local precursor do movimento dos *graffitis*, que depois se espalharam pela cidade do Rio de Janeiro. Como decorrência da própria prática da pichação e influenciados pela emergência do hip-hop, antigos pichadores como Ema, Eco e Akuma são considerados pioneiros dessa prática, todos residentes da cidade de São Gonçalo. Alguns registros desse momento ainda podem ser observados nas proximidades do bairro de Alcântara. Em pouco tempo esses artistas passaram a fazer suas grafias em alguns pontos do Rio de Janeiro, cujo ímpeto assemelhava-se ao dos pichadores – a difusão espacial e a disputa da paisagem. Cabe ressaltar que, apesar da influência da cultura hip-hop, esses grafiteiros não estavam exclusivamente ligados a esse movimento, e que o *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro ainda estava muito mais presente no —asfalto do que nas favelas.

Em sua dissertação Tartaglia (2010, p. 57) define o território onde se registraram os primeiros *graffitis* na cidade:

Na Zona Portuária do Rio de Janeiro foram feitos os primeiros *graffitis* da cidade. A mesma área fora escolhida, anos antes, pelo profeta Gentileza. Novamente, a escolha por esses locais estava ligada à sua ampla visibilidade devido ao fluxo diário de pessoas e automóveis, e ao abandono da infraestrutura urbana que provocava a sua própria desvalorização imobiliária. O *graffiti*, nesse momento, era considerado vandalismo tal qual a pichação. Por isso, sua prática era coibida pela polícia. Nas favelas o *graffiti* também não era bem visto<sup>19</sup>. Dessa forma, fazer *graffiti* em outras partes da cidade no final dos anos 90 era muito mais difícil e sujeito a punição do que é hoje em dia, justificando-se assim a concentração dos grafiteiros na Zona Portuária. A desvalorização paisagística e imobiliária dessa área fazia com que o *graffiti*, apesar de ser considerado uma ação de vandalismo, fosse tolerado. O *graffiti* era visto como uma degradação desse espaço, mas a dinâmica (funcional) portuária e de circulação não era agredida pela ação dos grafiteiros. Apesar da proibição, a Zona Portuária, a exemplo do que aconteceu na Lapa, pode ser considerada um marco inicial de apropriação simbólica do espaço (LEFBVRE, 1986) por grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro.

No período também se registram formações de *crews*<sup>14</sup>, como a Nação *Crew* que proliferou a manifestação do *graffiti* pela cidade tendo como foco o centro e o bairro da Lapa

A já citada Nação *Crew*, grupo pioneiro formado por pichadores e artistas de rua que desenvolveram a técnica do *graffiti* inspirados na estética do hip-hop, tinha como área de atuação basicamente o Centro da cidade e a Zona Norte do Rio de Janeiro. Outro grupo contemporâneo da Nação *Crew* foi a *Fleshbeck Crew*, cuja atuação esteve ligada à Zona Sul e ao mesmo Centro da cidade. Diferentemente da lógica territorial das facções do tráfico nas favelas, ou de grupos de pichadores de outras cidades no Brasil (MASSON, 2005), esses grupos de grafiteiros não disputavam territorialmente a cidade entre si ou com grupos de pichadores. Apesar da aparente delimitação de

---

14 *Crew* é uma palavra que significa turma em inglês, utilizada para designar grupos de grafiteiros que costumam pintar em conjunto.

suas ações na cidade, em entrevistas recentes alguns grafiteiros do Rio de Janeiro afirmaram que não há maiores rivalidades e conflitos entre as crews (TARTAGLIA, 2007). O que existe é uma lógica de ampla difusão dos graffiti na paisagem que extrapola a própria delimitação territorial da cidade, adentrando inclusive em outros municípios. A territorialidade (HAESBAERT, 2007) desses grafiteiros dificilmente será compreendida a partir de territórios bem definidos com fronteiras e demarcações precisas, o que não minimiza uma disputa pela visibilidade na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro e em sua área metropolitana.

O *graffiti*, portanto, não é um fenômeno recente, mas que ganha maior notoriedade contemporânea a partir de outro fenômeno semelhante: a pichação. Em relação a “forma” desta manifestação estética é importante destacar a diferença entre dois principais “estilos”. Existem muitas definições entre os sujeitos e teóricos que estudam o tema diferenciando o graffiti da pichação, e ainda da pichação grafada com “ch”<sup>15</sup> da pichação grafada com “x”.

Para nosso estudo gostaríamos de registrar oportunamente essa diferenciação, uma vez que no Brasil a pichação torna-se uma manifestação única e internacionalmente conhecida, no entanto, ressaltamos que todos os estilos derivam do *graffiti* e, portanto, são parte do mesmo elemento que compõem a cultura *Hip-Hop*. Essa diferenciação é importante ser destacada visto que no Brasil um estilo vem sendo criminalizado, o pixo, e outro vem sendo de certo modo cooptado pela estética capitalista, como nos grandes murais de *graffitis* em eventos ou comerciais.

No entanto, as duas manifestações são esteticamente diversas tanto em sua forma quanto em sua prática. A pichação é caracterizada por repetição de letras, frases ou assinaturas em pontos altos dos marcos da cidade. Na cidade do Rio de Janeiro a pichação se diferencia pelos traços mais curvos nas letras, assim como pelo comportamento de seus artistas e é denominada de Xarpi.

O *graffiti* de forma geral compreende a mistura de cores e um certo acabamento artístico. O debate que se estabelece entre os dois tipos de intervenção se refere principalmente aos objetivos das intervenções, uma vista como forma de ferir intencionalmente a paisagem (pichação) e a outra como forma de embelezar as paisagens urbanas. Para Leandro Tartaglia (2010, p.22) em sua dissertação de mestrado intitulada “Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro” a distinção se estabelece:

---

15 Essa manifestação seria as pichações que conseguimos facilmente compreender, como mensagens escritas e afirmações políticas de grupos sociais. Assim como poemas e intervenções pro meio de palavras e símbolos.

Esteticamente o graffiti distingue-se da pichação pela composição das letras e dos personagens. Enquanto a pichação busca apenas a assinatura simples de pseudônimos e siglas referentes aos grupos que as imprimem, o graffiti ornamenta as letras de um pseudônimo através de cores e efeitos matizados da tinta spray. Acrescenta ainda outros elementos nas pinturas através do conjunto de diferentes grafiteiros e técnicas, constituindo muitas vezes grandes painéis temáticos. Ao intervir na paisagem urbana, o graffiti normalmente obedece a uma lógica de reprodução horizontal nos muros ao longo das vias de circulação, enquanto a pichação segue também o sentido vertical, através da —escaladall das edificações. Isto se deve a uma diferença na composição de ambos, para a qual o graffiti necessita de um tempo mais longo que a pichação. O graffiti é feito com uma variedade bem maior de materiais que demandam um tempo e uma destreza maior para se obter efeitos estéticos mais detalhados e ricos que a pichação. Já a pichação é normalmente uma ação rápida e de pouca preocupação estética, cujo objetivo é a reprodução contínua de assinaturas em uma ou mais superfícies (muros e edificações).

Existe uma legislação nacional que enquadra a prática do graffiti e pichação como prática de crime contra o meio ambiente a Lei federal nº 9.605/98 em seu artigo 65 estabelece:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa.

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)

No Brasil, portanto, se estabelece uma diferenciação legal entre as manifestações do graffiti e da pichação, porém na origem de ambas as práticas elas se encontram intimamente ligadas. O que entra em debate aqui, em nosso ponto de vista, se relaciona a agressão a propriedade privada e ao patrimônio público. O que nos leva ao segundo momento de reflexão, a intervenção urbana como manifestação artística. Para Tartaglia (2010, p. 21)

A forma como o graffiti intervém na paisagem urbana deriva da própria forma como a pichação passou a ser feita a partir dos anos 60 no Brasil, isto é, advém de uma maneira de se contrapor as ordens estabelecidas a partir



da inscrição parietal de pseudônimos, códigos, palavras de ordem e até mesmo através de expressões artísticas. De acordo com Souza (2007), o graffiti e a pichação podem ser compreendidos dentro da concepção artística de intervenções urbanas, —se considerarmos intervenção como o ato consciente de alguém que atua sobre um determinado objeto ou espaço, conferindo-lhe um novo significado (SOUZA, 2007: 14).

As intervenções urbanas parietais, mais especificamente o graffiti problematizam o espaço urbano e econômico das cidades. Como forma de combater principalmente as pichações tem-se criado um mercado que propõem a revitalização da paisagem urbana utilizando os *graffitis*, por meio disto os prédios e patrimônios públicos são “protegidos” da degradação e abandono. Um exemplo pode ser percebido na cidade do Rio de Janeiro na região portuária. Essas intervenções, dentro desta proposta sob encomenda, principalmente de grandes empresas, movimentam grandes recursos e um comércio que gira em seu entorno. Da mesma forma, e em outro sentido, muitas estratégias mercadológicas e políticas são criadas como mecanismo de impedimento dessas intervenções, mais especificamente frente a pichação, solventes, películas *ant-spray* e a adoção de políticas higienistas<sup>16</sup> nos centros urbanos. O *graffiti* se incorpora à cidade e a sua lógica mercadológica e do modo de produzir e reproduzir a vida.

O *graffiti* circula, no entanto, por todos os estados brasileiros e é cada vez mais constante sua difusão por meio de mecanismos, principalmente tecnológicos, pelas redes sociais que mapeiam e registram essa prática artística. Os artistas circulam para além de suas cidades e territórios, elaboram trocas de experiências e mesclam seus trabalhos com diferentes características locais e regionais. Importantes nomes de artistas nacionais que são referência mundial são expressão da força desta manifestação contemporânea, Os Gêmeos e Panmela Castro são alguns desses nomes.

Optamos em denominar de forma geral a prática artística do *graffiti* englobando todos os estilos<sup>17</sup> pois, ao fim nos interessa a análise da arte

---

16 Cidade Linda é um programa de zeladoria implementado em 2016, na cidade de São Paulo, proposto pelo prefeito João Dória com o objetivo de revitalizar as áreas degradadas da cidade através de mutirões de limpeza semanais.

17 Alguns deles são:

*Tagging*: é o registro do nome ou pseudônimo do artista com apenas uma cor.

*Stencil*: É caracterizado pelo uso de um molde vazado que produz o contorno da imagem, pode ser relizado mais rapidamente.

*Bomb*: É o mais comum caracterizado pelos desenhos e formatos rápidos em paredes, vagões de trem, portas de garagem, entre outras superfícies. Os ThrowUp seriam os bombs sem preenchimento.

*Wildstyle* - uma forma complexa e detalhada de grafite é caracterizada pelas intersecções das

experimentada pelos sujeitos sociais grafiteiros e não o conteúdo em si ou o estilo utilizado. A análise através do sujeito que grafita possibilita a discussão sobre a cidade e o modo de vida urbano, bem como oportuniza outras discussões e debates por meio de temas que fazem mediação com a produção dessa manifestação artística nas cidades ao longo de seu surgimento e desenvolvimento.

Entendemos possível a partir disto estabelecer uma relação entre homem e a paisagem que o cerca, entre homem e o meio, onde o sujeito grafiteiro recria uma linguagem, assume uma posição frente a uma realidade e a registra, projetando realidades vividas e realidades imaginárias nos muros e paredes da cidade. Os sujeitos que grafitam geralmente registram fatos cotidianos, acontecimentos sociais, ideias e sua própria representação estética, em forma de personagem ou reproduzindo as ideologias da agregação (*crew*) a que o artista pertença. Nesse sentido os grafiteiros de hoje são a expressão do uso das cidades e do espaço público.

A característica essencial do *graffiti* é a proibição. Ela não é uma manifestação livre e “agradável”, ela necessita autorização, no sentido de que a sua tela se configura nos muros, paredes e marcos do espaço urbano esses objetos são comumente propriedades privadas e/ou patrimônios públicos. Logo, essa manifestação artística intervém no espaço de forma subversiva questionando de forma consciente ou não, a configuração do espaço, os valores da sociedade e de certo modo a sociedade estabelecida sob os fundamentos da propriedade privada. Esse tipo de manifestação encontra obstáculos não somente espaciais, mas da aceitação do público receptor do objeto artístico que estabelece, permeado pela lógica cultural da dominante pós-moderna o que é “agradável” e “higiênico” na estética urbana e o que não é.

Não nos cabe a polêmica sobre as definições de ser esta prática arte ou não, mas de apontar que a própria discussão que vem sendo atualmente feita levanta a importância de compreender uma prática que em seu surgimento nasceu como forma de comunicação do povo negro dos guetos americanos e que no Brasil se configura como uma importante prática artística de sujeitos da classe trabalhadora nas periferias e nos grandes centros urbanos. Estamos convencidas de que esta

---

formas geométricas e outros elementos.

*Pieces* – obra de um artista, vem da palavra americana *master piece* que significa obra prima, quanto mais trabalhoso mais reconhecimento para o artista.

3D- é aquele que tem a intenção de dar a ideia de algo tridimensionalidade ao desenho.

característica em si é determinante para compreender o trato criminalizador dado a esta prática artística nos principais centros urbanos.

Mesmo sendo uma arte “efêmera”, que se relaciona conceitualmente as características de uma produção cultural nos moldes pós-modernos, cria possibilidades de diálogo sobre a formação do espaço urbano através da própria característica de descontinuidade, bem como de repensar a forma de recepção artística tendo o processo acelerado de transformação da cidade. Acredito que a aproximação da leitura que caracteriza esta manifestação como pós-moderna se relacione ao fato de que essa é uma cultura com características juvenis, e, portanto, existe uma lógica que relaciona estas a uma condição de consumo.

Outra característica fundamental do *graffiti* é sua condição de urbano, sua potencialidade mesma reside aí. Quando esta manifestação escapa a rua e se insere em espaços de arte, ou quando sua utilização serve apenas como pano de fundo ou recortado de sua relação com espaço urbano, perde todo seu sentido e função de representar a rua e seus movimentos.

Hoje essa prática artística está incorporada à rotina da cidade e causam mudanças e reflexões no ambiente urbano e nos cidadãos que circulam e recebem a esta experiência artística. Abrem discussão sobre a cidade e o modo de vida no espaço urbano, recriando uma linguagem e estabelecem uma relação entre o homem e a paisagem. Estes atores trazem ao debate urbano o uso do espaço e a estética padronizada, e confrontam as normas registrando a configuração socioespacial na qual acreditam.

## 2 TRAÇOS DAS MINAS: REGISTROS E EXPERIÊNCIAS

Foto 4 – Varal de Vênus



Fonte: A Autora, 2020

Diante de todo o pessimismo e contradição proporcionada pelo quadro da dominante cultural anteriormente analisada indicamos a necessidade histórica de análises das práticas e ações humanas inseridas neste contexto. Apontando para percepções que garantam a participação e decisões dos sujeitos na construção histórica de sua época. Neste sentido este capítulo pretende estabelecer os nexos em relação as contribuições artísticas de mulheres na construção da perspectiva de gênero na sociedade.

Buscando sustentação metodológica para apreender a realidade os trabalhos de Edward Palmer Thompson historiador inglês, indicam caminhos importantes nos aspectos que dizem respeito a categoria experiência. Focando nos estudos sobre o homem e suas múltiplas dimensões ontológicas, o autor valoriza a cultura,

costumes, tradições, valores e as histórias das pessoas comuns na busca de uma análise das experiências semelhantes entre os sujeitos. Abordaremos como a categoria experiências permite apreender os sentidos das relações e vivências produzidas pela prática artística de mulheres, refletindo o contexto social no qual são elaboradas, bem como indicando suas possibilidades frente ao processo histórico.

Como anteriormente, partimos das análises e críticas direcionadas ao autor. Porém, reafirmamos as potencialidades de seus escritos para articulação conceitual sobre a experiência no processo histórico da formação da classe operária como desdobramento para a análise sobre a experiência feminina no processo e desenvolvimento histórico da produção artística. Ressaltando o cotidiano como um momento essencialmente significativo de análise que contém elementos únicos para a percepção da condição de ser mulher e artistas da classe trabalhadora. Partir do cotidiano significa ampliar as possibilidades de investigação sobre essas experiências e oportunizar um registro analítico de um contexto histórico e cultural contemporâneo de manifestação artística de mulheres como sujeitos históricos.

Dizer sobre a produção de mulheres artistas no campo da arte urbana é adentrar em tema complexo e que situa o mercado da arte e da indústria cultural, assim como as definições históricas sobre gênero na particularidade brasileira. O questionamento do lugar social estabelecido para mulheres é constantemente invalidado e contraditoriamente reforçado em alguns momentos, caracterizando a contradição como elemento central de análise deste trabalho. No entanto, a persistência em manifestarem sua arte em espaços que são hostis a sua presença demonstra a característica de resistência presente nesta forma cultural.

No ponto seguinte iniciamos as considerações sobre nosso entendimento em relação as práticas de arte urbana. Estas práticas se relacionam sobretudo com o espaço urbano e com características populares e lúdicas e os conteúdos dizem respeito as relações e vivências cotidianas dos sujeitos. Destacando que existe uma diversidade de formas e práticas dentre elas o graffiti. Mesmo carregada de contradições estas expressões artísticas, em nosso ponto de vista, mais democráticas ao público, carecem de maior análise crítica. Percebendo-as em sua condição sócio histórica visto a dominante cultural que incorpora de forma mercadológica uma expressão e prática artística mais acessível. Baseados nas indicações de Lefebvre traçamos uma análise sobre as práticas culturais e artísticas

de mulheres que tem como apoio o espaço urbano e que apontam para o estabelecimento de novas linguagens e rupturas urbanas preestabelecidas.

Num segundo momento traçamos de forma geral o perfil da manifestação artística de grafitar realizada por mulheres. Entendendo esse fenômeno artístico como uma especificidade do urbano que delimita espaços, territorialidades e identidades. Em seu surgimento e ainda atualmente existem rivalidades e competições entre os artistas, no entanto, na pequena amostragem que realizamos a escuta, pudemos identificar que as mulheres desenvolvem aspectos mais colaborativos e grupais em relação a esta prática. O que configura num espaço de potencialidade para o desenvolvimento de consciência política do ser mulher na sociedade. Embasados em Lefebvre que recomenda uma mudança cultural baseada nas transformações da vida cotidiana, articulamos nosso ponto de vista sobre esta prática artística urbana.

No último ponto organizamos os dados coletados de forma individual, por meio da interlocução de 08 mulheres, trazendo as suas falas e relatos como sujeitos que vivem e experienciam a condição de ser mulher artista urbana na cidade do Rio de Janeiro. As entrevistas em questão foram estabelecidas em roteiro semi-dirigido e de relato espontâneos que foram imediatamente transcritas e as observações e impressões do momento foram anotados. As entrevistas foram realizadas em locais indicados pelas próprias entrevistadas, muitos destes locais se configuraram no espaço urbano. Três entrevistadas preferiram realizar a gravação em locais onde estavam pintando um muro, duas entrevistas foram feitas em suas casas, duas em locais como cafés e cinemas próximos a seus locais de trabalho e uma entrevistada preferiu ser ouvida na Central do Brasil entre o deslocamento de trajeto até a sua casa e o centro da cidade.

O roteiro pré-definido que norteava as entrevistas pretendia abarcar e explorar aspectos de práticas artísticas e políticas, assim como estas mulheres elaboram suas questões de gênero dentre aspectos pessoais de configuração familiar e social. Apontando para a construção de respostas para a hipótese de que a prática artística elaborada por mulheres, como mediação e instrumento político e pedagógico, traduz e facilita a sua percepção sobre sua condição de gênero. Neste sentido as metodologias adotadas durante todo o percurso da pesquisa foram: observação participante, o uso de diário de campo como estratégia para

levantamento de questões e temáticas, entrevistas, participação em eventos relacionados ao fenômeno e registro fotográfico.

## 2.1 Experiência e prática artística

Neste ponto baseamos as análises sob a perspectiva de Edward Palmer Thompson historiador inglês considerado um “marxista empirista”. Seus trabalhos se voltam ao questionamento tanto do marxismo ortodoxo, quanto as teorias funcionalistas e estruturalistas. O autor se dedicou a analisar o conceito de experiência e focava-se nos estudos sobre o homem e suas múltiplas dimensões ontológicas, valorizando a cultura, costumes, tradições, valores e as histórias das pessoas comuns. De outra forma, buscava empiricamente analisar os contextos, comportamentos e as ações vivenciadas pelos trabalhadores. Suas análises partem e centram-se no processo de formação da consciência da classe<sup>18</sup> operária, no entanto, volta-se para uma análise mais subjetiva e cultural da relação entre classes.

Neste sentido, a mediação estabelecida pelo autor através do conceito de experiência proporcionou análises das condutas e costumes relacionados com a cultura da classe trabalhadora histórica e geograficamente determinados da Inglaterra do século XVIII. Em seu livro “A Formação da Classe Operária Inglesa I - A árvore da liberdade” traz a definição de classe (THOMPSON, 2004, p. 09)

Este livro tem um título desajeitado, mas adequado ao seu propósito. Fazer-se<sup>19</sup>, porque é um estudo sobre um processo ativo, que se deve tanto à

---

18 Entendemos por classe social a dinâmica que se relaciona de forma conflituosa entre as classes antagônicas fundamentais, burguesia e classe trabalhadora. Este movimento histórico, que possui aspectos estruturais e políticos condicionam as dinâmicas destas lutas e das relações sociais, econômicas, políticas, culturais e ideológicas da vida em sociedade. No entanto, ressaltamos que a classe também é o resultado da ação e consciência dos sujeitos e que possibilitam a construção de sua identidade com determinada classe. A obra de Thompson nos fornece elementos importantes sobre a concepção dinâmica das classes sociais e que neste estudo se relacionam as noções elaboradas pelo autor sobre experiência. Em suas palavras: “por classe, entendo um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto da matéria-prima da experiência como na consciência. Ressalto que é um fenômeno histórico.” (2004, p. 9)

19 Nota da publicação: “O título do livro é *The Making of the English Working Class*. Por várias razões, optou-se pelo título brasileiro A formação da Classe Operária Inglesa. No entanto, a palavra “formação” perde em muito o conteúdo subjetivo e processual de “*making*”: ao substantivar o gerúndio de *to make*, o autor pretende, efetiva e conscientemente, ressaltar esse movimento de “autofazer-se” das classes sócias ao longo da história. Mantivemos fazer-se neste prefácio, onde o leitor poderá captar melhor a intenção de Thompson e sua referência a “um título um tanto desajeitado”. Outra opção de tradução que talvez mereça um esclarecimento é a de “*working class*”: a expressão tem claramente o sentido determinado de “classe operária”. Quando o autor se refere às “classes trabalhadoras” em sentido mais amplo e vago, emprega a expressão “*working classes*”.

ação humana como aos condicionamentos. A classe operária não surgiu tal como o sol numa hora determinada. Ela estava presente aos próprio fazer-se. Classe, e não classes, por razões cujo exame constitui um dos objetivos deste livro. Evidentemente, há uma diferença. “Classes trabalhadoras” é um termo descritivo, tão esclarecedor quanto evasivo. Reúne vagamente um amontoado de fenômenos descontínuos. Ali estavam alfaiates e acolá tecelões, e juntos constituem as classes trabalhadoras. Por classe, entendo um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência. Ressalto que é um fenômeno histórico. Não vejo a classe como uma “estrutura”, nem mesmo como uma “categoria”, mas como algo que ocorre efetivamente (e cuja ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas.

O principal objetivo do estudo de Thompson (2004, p. 12) foi o de resgatar o papel e as ações desenvolvidas referente as pessoas comuns dentro do processo histórico “se examinarmos esses homens durante um período adequado de mudanças sociais, observaremos padrões em suas relações, suas ideias e instituições. A classe é definida pelos homens enquanto vivem sua própria história e, ao final, esta é sua única definição”. Em suas palavras (Thompson, 1981, p. 57).

Nenhuma categoria histórica foi mais incompreendida, atormentada, transfixada e des-historizada do que a categoria de classe social; uma formação histórica autodefinidora que homens e mulheres elaboram a partir de sua própria experiência de luta, foi reduzida a uma categoria estática, ou a um efeito de uma estrutura ulterior, das quais os homens não são os autores, mas os vetores.

Para ele (ibidem p. 12) “não podemos entender a classe a menos que a vejamos como uma formação social e cultural, surgindo de processos que só podem ser estudados quando eles mesmos operam durante um considerável período histórico”. A experiência, portanto, se vincula a noção de tempo histórico. Classe para este autor se configura num fenômeno histórico composto por diversas experiências relacionadas umas às outras que se fazem e refazem. No entanto, essa diversidade de experiências se configura como parte de uma experiência comum, como exemplo a experiência da “exploração” deste modo, para ele a exploração não se restringe a um conceito ela corresponde a uma vivência experimentada pelo sujeito. Na perspectiva de classe como fenômeno histórico que se configura na vivência dos homens em sua própria história, a realidade é compreendida através de seu contínuo movimento e que, portanto, sujeita a transformação resultante da luta de classes. Para Thompson (1998, p. 277)

Suponho que ninguém possa pensar, por tudo isso, que eu corrobore a ideia de a formação da classe ser independente de terminações objetivas, nem que eu sustente que a classe possa ser definida como simples fenômeno



cultural, ou coisa semelhante. Isso seria, creio, desmentido pela minha própria prática de historiador, como pela de muitos outros. Resta o fato de essas determinações objetivas pedirem um exame muito escrupuloso. Todavia, em primeiro lugar, nenhum exame das determinações objetivas e mais do que nunca, nenhum modelo eventualmente teorizado pode levar à equação simples de uma classe com consciência de classe. A classe se delinea segundo o modo como homens e mulheres vivem suas relações de produção e segundo a experiência de suas situações determinadas, no interior do “conjunto de suas relações sociais”, com a cultura e as expectativas a eles transmitidas e com base no modo pelo qual se valeram dessas experiências em nível cultural. De tal sorte que, afinal, nenhum modelo pode dar-nos aquilo que deveria ser a “verdadeira” formação de classe em um certo “estágio” do processo. Em uma análise comparativa, o modelo tem apenas valor heurístico, passível de geralmente redundar em perigo dada sua tendência em direção a uma estase conceitual. Na história, nenhuma formação de classe específica é mais autêntica ou mais real que outra. As classes se definem de acordo com o modo como tal formação acontece efetivamente.

Sobre o processo de formação de consciência, na perspectiva marxista temos a afirmação de que os indivíduos se tornam uma classe, nas palavras de Marx, “classe para si”, a partir da tomada de consciência de sua condição de exploração. Deste ponto em diante conscientes de sua condição, elaboram lutas contra a classe que exerce a dominação. O processo inverso, quando a classe não atinge tal consciência, Marx a denominou de “classe em si”.

Para o autor (1998, p. 279) “uma classe não pode existir sem um tipo qualquer de consciência de si mesma”. Sobre este processo nas palavras de Thompson (ibidem, p. 274) temos:

[...] as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se veem numa sociedade estruturada de certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta da sua consciência de classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real. Mas se adotarmos uma concepção estática da categoria de classe, ou se fizermos descender esse nosso conceito de um modelo teórico preliminar de totalidade estrutural, não procederemos assim, pois estaremos subentendendo que a classe está presente desde o início como um resultado de relações de produção, daí derivando a luta de classes.

Suas análises tornam-se polêmicas dentro da tradição marxista pois para alguns críticos Thompson desvincularia a formação das classes do processo estrutural da industrialização e dos meios de produção. No entanto, partindo de conceitos elaborados por Marx, o autor estabelece uma relação complexa e aberta

com o marxismo indicando a necessidade de uma leitura menos determinista e economicista sobre o conceito de classe.

Para a tradição marxista e o próprio Marx as determinações estruturais e as relações de produção condicionam a ação do homem. Para o autor a análise ortodoxa estabelecida para a defesa desta concepção tornaria estático e limitariam as percepções e relações entre os processos sociais e as determinações estruturais. Para este autor essa relação e interação é dinâmica e dialética e não deve ser determinada mecanicamente. Questionando a ideia de que o proletariado seria apenas a consequência e resultado do processo de industrialização, compreende de forma inversa que o proletariado é condição deste mesmo processo. Apontando, portanto, que essa perspectiva reduzida ao economicismo excluiria o papel dos sujeitos e de suas relações sociais no desenvolvimento histórico. Thompson (2004, p. 10) estabelece ainda relação entre consciência social e o ser social em correspondência a dupla, base e superestrutura. Em sua perspectiva difere de Marx ao propor que: o ser social é quem determina a consciência social.

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. Podemos ver uma lógica nas relações de grupos profissionais semelhantes que vivem experiências parecidas, mas não podemos predicar nenhuma lei. A consciência de classe surge da mesma forma em tempos e lugares diferentes, mas nunca exatamente da mesma forma.

A relação estabelecida entre a experiência do ser social determinaria a consciência social dos sujeitos, os determinantes históricos e culturais também conformariam essa consciência visto que ela resulta de uma nova experiência proveniente das interações de experiências comuns entre os sujeitos.

No entanto, sua análise conceitual relativa à experiência se desenvolveu e em sua obra: “A miséria da Teoria” (1981) estabelece dois tipos inseparáveis e distintos de experiência: a vivida e percebida. Os dois tipos estabeleceriam uma conexão entre ser social e a consciência social. Respectivamente temos a experiência vivida que resulta das condições materiais e que não necessariamente reflete na experiência percebida, da consciência social, mas que de algum modo a condiciona.

De outro modo, a experiência percebida se vincularia a consciência social, e que se aproxima daquela estabelecida pelos termos de Marx. Logo a experiência vivida é justo aquela que se relaciona as experiências vivenciadas e experimentadas na realidade. Essas experiências entram em constante choque o que pode conseqüentemente proporcionar uma reelaboração de práticas e valores. Neste sentido, esse processo proporciona uma releitura sobre grupos e formações sociais.

Segundo Thompson (1981, p. 111) para entender a experiência na vida dos sujeitos reais é necessário compreender a relação e diálogo existente entre ser social e consciência social

Estamos falando de homens e mulheres, em sua vida material, em suas relações determinadas, em sua experiência dessas relações, e em sua autoconsciência dessa experiência. Por 'relações determinadas' indicamos relações estruturadas em termos de classe, dentro de formações sociais particulares.

Thompson (1981, p. 15 - 17) afirma que é por meio da categoria experiência que se “compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento”. Nesta medida, é pela experiência que os sujeitos definem e redefinem suas práticas e pensamentos, “frente a essas experiências, velhos sistemas conceituais podem desmoronar e novas problemáticas podem insistir em impor sua presença”, ela proporciona uma análise do agir humano, de homens e mulheres como sujeitos. Para o autor (THOMPSON, 1981, p. 182):

O que descobrimos (em minha opinião) está num termo que falta: "experiência humana". É esse, exatamente, o termo que Althusser e seus seguidores desejam expulsar, sob injúrias, do clube do pensamento, com o nome de "empirismo". Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo - não como sujeitos autônomos, "indivíduos livres", mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida "tratam" essa experiência em sua consciência e sua cultura (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, "relativamente autônomas") e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada.

Articulando o conceito de experiência ao de cultura Thompson (1981, p. 189) relaciona as determinações materiais objetivas e as formas de agir, pensar e sentir dos sujeitos.

Creio que descobrimos uma outra coisa, de significação ainda maior para todo o projeto do socialismo. Introduzi, algumas páginas atrás, outro termo médio necessário, "cultura". E verificamos que, com “experiência” e

"cultura", estamos num ponto de junção de outro tipo. Pois as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus -procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral.

Voltando a suas críticas sobre a perspectiva althusseriana em relação as percepções ideológicas relativas a experiência e a cultura, Thompson (1981) acredita que os valores que expressam uma cultura determinada, são perpassados pela ideologia dominante e não totalmente submetidos e ou impostos pelos aparelhos ideológicos do Estado, eles também são resultados da experiência humana. Nessa perspectiva reafirma o caráter contraditório da relação entre as necessidades materiais e culturais e nesse contexto o conceito de experiência se faz necessário para ressaltar a capacidade de ação dos sujeitos.

Os fenômenos sociais e culturais em seu ponto de vista (THOMPSON, 1981, p. 194) são condicionados pelos fenômenos econômicos, e ainda só adquirem significação e sentido tendo como ponto de partida a experiência dos sujeitos, não são meros reflexos e imediatos da vida econômica. Identificar a importância e a relevância de sua análise significa entender as expressões das condições materiais e históricas dos sujeitos:

Os valores não são "pensados", nem "chamados"; são vividos, e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas ideias. São as normas, regras, expectativas etc. necessárias e aprendidas (e "aprendidas" no sentimento) no "habitus" de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não poderia ser mantida e toda a produção cessaria. Não estamos dizendo que os valores são independentes da coloração da ideologia: evidentemente, não é este o caso, e como poderia ser, quando a própria experiência está estruturada segundo classes? Mas supor a partir disto que -sejam "impostos" (por um Estado!) como "ideologia", é equivocar-se em relação a todo o processo social e cultural. Essa imposição será sempre tentada, com maior ou menor êxito, mas não pode alcançar nenhum êxito, a menos que exista uma certa congruência entre as regras e visão-de-vida impostas e a questão necessária de viver um determinado modo de produção. Além disso, os valores, tanto quanto as necessidades materiais, serão sempre um terreno de contradição, de luta entre valores e visões-de-vida alternativos. Se dizemos que os valores são aprendidos na experiência vivida e estão sujeitos às suas determinações, não precisamos, por isso, render-nos a um relativismo moral ou cultural. Nem precisamos supor alguma barreira intransponível entre valor e razão. Homens e mulheres discutem sobre os valores, escolhem entre valores, e em sua escolha alegam evidências racionais e interrogam seus próprios valores por meios racionais. Isso

equivale a dizer que essas pessoas são tão determinadas (e não mais) em seus valores quanto o são em suas ideias e ações, são tão "sujeitos" (e não mais) de sua própria consciência afetiva e moral quanto de sua história geral. Conflitos de valor, e escolhas de valor, ocorrem sempre.

Thompson indica, portanto, a necessidade de estabelecer diálogo constante entre os conceitos e categorias teóricas e a realidade social. Mediante esse exercício seria possibilitado e facilitado uma melhor compreensão das transformações sociais contemporâneas e possibilitaria o auxílio das análises sócio-históricas de determinadas organizações sociais. De outra forma, é um exercício de análise que possibilitaria uma perspectiva e compreensão do movimento complexo da realidade social onde sob determinadas condições históricas homens e mulheres se transformam em sujeitos. Thompson propõem uma atualização da noção de classe - entendida como parte de um processo e fenômeno histórico - inseridos aí os homens como agentes de transformação deste imenso processo histórico.

Reconhecemos nas obras deste autor a importância de resgatar na história da classe trabalhadora, suas tradições culturais populares, crenças e suas experiências humanas como parte deste processo de luta e formação sócio-histórica. Antes de tudo o autor pretende apreender o sentido político das práticas culturais e populares. Neste sentido reafirma a importância do sujeito histórico, que determinado pela sua experiência atua de acordo com suas possibilidades e limites em suas relações sociais nas quais se insere.

Desenvolver análises nesta perspectiva proporciona uma reconstrução das dimensões das experiências sociais e humanas em suas vidas cotidianas. Como estabelecem mediações com a cultura contemporânea que é determinada e carregada de contradições históricas. Privilegiar aspectos culturais não deve significar uma fragmentação e ou perspectiva pós-moderna como vimos. De outra forma, representa uma perspectiva que valoriza a dimensão de totalidade, de valorização do homem em sua inteireza material e histórica numa abordagem metodológica dialética.

Nesse sentido pelas questões levantadas sobre o autor e reconhecendo suas contribuições teóricas e dinâmicas que estabelecem em relação ao sujeito e ao conceito de classe, torna-se importante metodologicamente para a análise do objeto da tese em questão, estabelecer diálogo com as experiências relatadas das mulheres artistas de rua que foram ouvidas nesta pesquisa.

O tratamento aqui direcionado a essas mulheres pretende fugir aos reducionismos relativos as análises culturalistas e materialistas, articulando o conceito de experiência de Thompson às análises das práticas artísticas de mulheres grafiteiras. Neste sentido, a análise pode contribuir para compreensão de gênero dentro da perspectiva proposta pelo autor, através do movimento entre ser social e consciência social. De outra forma, as mulheres aqui investigadas são compreendidas como sujeitos reais que respondem e refletem através de sua prática artística as suas experiências de serem mulheres. Interferindo de forma positiva, em nosso ponto de vista, no contexto histórico-social no qual estão inseridas. Interferência que se expressa e traduz através de sua classe, raça, sexualidade e envolvimento político.

Necessário estabelecer os nexos entre classe e cultura como determinante para a compreensão das mulheres artistas aqui em foco, no entanto, é necessário entendê-las como determinadas por meio das experiências vivências por elas. Thompson (1981, p. 189) afirma neste sentido, “as maneiras pelas quais qualquer geração viva, em qualquer ‘agora’, ‘manipula’ a experiência desafiam a previsão e fogem a qualquer definição estreita da determinação”.

Para algumas feministas o autor não demarcou a complexa diferença e a devida importância ao papel da mulher em seus estudos. No entanto, o autor ressalta uma multiplicidade de vivências da classe trabalhadora e percebe que dentre essas diversidades as diferenças não se tornariam preponderantes sobre as outras, a única experiência que prevaleceria de forma semelhante entre os sujeitos da classe seria a experiência das relações de produção.

Neste sentido, recorrer ao conceito de experiência para a análise do objeto de tese é dar dimensão particular as multiplicidades de experiências na perspectiva de valorização e preenchimento de um hiato de registros e análises sobre mulheres artistas. Dar concretude de análise a partir de suas experiências e vivências das próprias mulheres artistas, proporciona o reconhecimento do posicionamento deste sujeito histórico frente a conjuntura contemporânea e registro de suas ações como instrumentos de tradução de seu cotidiano, como instrumento de luta e resistência que não podem simplesmente ser apagadas.

Uma retomada ao pensamento de Thompson valoriza os processos de resistência cotidiana, assim como vimos em Lefebvre, a potencialidade

transformadora contida no cotidiano é significativa e merece análises cada vez mais profundas sobre o real na contemporaneidade.

## 2.2 O graffiti e as mulheres na arte urbana

Necessário iniciarmos este ponto trazendo uma definição do que entendemos por arte urbana. Neste sentido, podemos identificar como arte urbana ou *street art* todas as formas, tipos e estilos artísticos que acontecem essencialmente na rua, expostas nas cidades, em vias públicas e de grande circulação. As definições sobre o conceito são contraditórias e não consensuais. Porém, podemos indicar que se relaciona com características populares e lúdicas e os conteúdos dizem respeito as relações e vivências cotidianas dos sujeitos.

Muitos entendem que o *graffiti* é o estilo originário do movimento de arte de rua que se amplia a partir da década de 1990. A partir dele e de um cruzamento de técnicas e tendências, iniciaram, pós anos 90, uma nova vertente que contempla diversas manifestações tais como o *stencil* (é uma técnica usada para aplicar uma ilustração ou símbolo tipográfico através do corte ou perfuração em papel ou acetato e tinta *spray*); o *paste-up* ou mais conhecido no Brasil como lambe-lambe (é uma modalidade de *poster street* os pôsteres, geralmente são imagens gráficas feitos à mão ou impressos em papel fino ou colagens); ou a *sticker art* (etiquetas adesivas que podem ser escritas a mão ou produzidas por gráficas com suas *tag* ou marcas, geralmente coladas nos postes e placas das vias públicas) englobam dentre estas, outras formas e todo o tipo de arte que acontece na rua, seja ela teatro, estátuas humanas, performances, esculturas, instalações, entre outras.

A grande diferenciação da arte urbana para a manifestação do *graffiti* é que este último para ser caracterizado como tal, deve exclusivamente ser desenvolvido com a utilização de *spray* como no seu surgimento nos anos 70, com os *writers* (escritores de letras e *tags*) ou em suas diversas vertentes e estilos tais como o *bomb* (*Grffiti* rápido ou ilegal, geralmente feito na noite) *throw-up* (Vomito, estilo simples de letra, usado nos *bombs*, geralmente feito em duas cores); *wildstyle* (Um estilo complicado, com letras entrelaçadas entre si. É considerado um dos estilos mais difíceis de fazer); *bubble letters* (Tipo, estilo de letras em forma de bolha); *back to back* (Muro preenchido de ponta a ponta). Geralmente essa prática se desenvolve por *writes* para *writers* de forma ilegal, o que quer dizer que muitas vezes os

cidadãos que transitam na cidade não compreendem a escrita registrada pois o objetivo muitas vezes não é a produção de conteúdo interativo ou comunicacional.

A arte urbana, de outro modo, é aquela que desenvolve a arte por meio de outros elementos. Por isso mesmo utiliza uma variedade de materiais e técnicas diversas que podem ou não incluir o *spray*. Geralmente pretendem um reconhecimento como manifestação artística e conseqüentemente se desenvolvem dentro da legalidade o que muitas vezes não acontece com o *graffiti*. Neste caso existe uma interação maior entre o artista que produz e os cidadãos que circulam na rua, pois essa prática confere maior propósito ao relacionar seu conteúdo com o público expectador.

Os elementos, portanto, que perpassam as discussões da definição deste conceito envolvem a forma e conteúdo, como também a técnica; a ilegalidade ou legalidade e o público que ela atinge. Porém, não adentraremos nos debates específicos entendendo que ultrapassam o objetivo desta tese, reforçando também que os elementos presentes neste debate, contém características da dominante ideológica cultural pós-moderna anteriormente discutida nesta tese.

As contradições que permeiam essa prática dizem respeito essencialmente a cooptação desta linguagem mais popular e minimamente mais democrática de arte ao mercado da arte. Como forma de transformá-la em mercadoria o mercado se interessa por essa expressividade e criatividade populares e aos poucos reconfigura e transforma essa mesma linguagem para seu benefício. Nos anos 80 galerias foram criadas para a exibição de manifestações de arte urbana em circuitos fechados de arte, a *Fun Gallery* é um exemplo de galeria que impulsionou a carreira de grandes artistas urbanos tais como Jean Basquiat e Keith Haring. A contradição reside no fato de esses espaços cada vez mais incorporarem de forma institucionalizada e mercadológica uma expressão e prática artística que em sua essência reside no urbano, nas ruas.

Para Limonad e Barbosa (2017, p. 02) em artigo “*Why don't we do it in the road?*” (Por que não o fazemos na rua?), o uso do espaço público é essencialmente associado ao consumo, porém, esse mesmo uso encontra-se nas cidades contemporâneas ameaçado pelo “estrito controle e interdições diversas”, neste sentido para as autoras “jogar bola, correr, brincar e mesmo namorar, atividades sociais e coletivas passam a estar restritas a espaços delimitados”. De outra forma, manifestações que alteram o espaço estético e normativo da cidade são cada vez



mais questionados “multiplicam-se as interdições nos espaços públicos. Proíbe-se a expressão corporal, manifestações artísticas, teatrais, pictóricas”. Destacam:

Nos espaços públicos contemporâneos todos os sentidos são invadidos por sons, imagens, sabores e odores induzindo ao consumo. A promiscuidade de cartazes, propagandas e telas de forma ininterrupta assediam com imagens sedutoras os transeuntes, interrompendo diálogos, interações tête a tête e o fluxo do pensamento. Essa invasão e obliteração dos sentidos demanda uma reflexão sobre as distintas formas contemporâneas de apropriação e produção do espaço social público, em que tudo que vá de encontro à manutenção de uma pretensa ordem, que atende a interesses hegemônicos, é encarado como uma transgressão. Logo, nos tempos atuais fazer uma instalação artística, dançar nas ruas ou ensaiar valsar em um salão de baile, convertido em museu, sob os olhares atônitos de um grupo de escolares em Moscou, tornaram-se atos tão políticos quanto pintar muros com frases de protesto.

Como exemplo da interdição artística que presenciamos na contemporaneidade associada ao conservadorismo político podemos destacar a proibição de apresentações artísticas nos vagões de trem e metrô e barcas de transporte público da cidade do Rio de Janeiro. O Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro afirmando ser inconstitucional a legislação de 2018 que autorizava as apresentações mediante cadastro dos artistas interessados em se apresentarem pelas concessionárias dos serviços de transporte, afirma que as apresentações podem prejudicar o sossego do passageiro. Destacamos que a caracterização de exposições culturais na legislação de 2018 se referia a “apresentação musical vocal, apresentação musical instrumental, apresentação de poesia, teatro, dança e outras manifestações artísticas”<sup>20</sup> o que indica uma excessiva preocupação política com os locais onde a arte e a cultura se difundem, por isso exercem de forma cada vez mais arbitrária o controle sobre sua prática.

Pensar sobre arte urbana é pensar a relação da cultura e o espaço, é pensar a vida cotidiana dos sujeitos e como eles fazem uso do espaço urbano e os desdobramentos e implicações desta apropriação no sentido político de sua ação (LIMONAD; BARBOSA, 2017, p.03):

Entende-se aqui, para fins heurísticos, primeiro, a cultura como uma relação através da qual os seres humanos, se identificam, reconhecem, encontram o mundo e se vêem como próximos e distantes. Segundo, parte-se do princípio que, enquanto relação social, a cultura comporta uma relação, não apenas dos seres humanos entre si, mas com o meio em que vivem, com um duplo desdobramento. Por um lado, a cultura interfere na produção e organização do espaço da casa, da rua e da cidade, bem como nas formas

---

20 Jornal Bom dia Rio: “Justiça do RJ proíbe apresentações de artistas em estações e vagões de trem, metrô e nas barcas” em 25/06/2019.

de apropriação social do espaço necessário a reprodução de cada sociedade. E, por outro lado, se expressa na relação particular corporal e espacial que se estabelece entre os indivíduos de uma sociedade e de cada indivíduo com o espaço como extensão de seu próprio corpo. Em larga medida a cultura significa (e ressignifica) a criação de linguagens em uma rede complexa de valores, crenças, memórias, saberes e práticas sócio-espaciais. São experimentações corpóreas do ser-no-mundo, que se traduzem e expressam na diversidade de lugares, não mais como formas rígidas e duradouras, mas como uma mescla e combinação de diferentes processos de ação e intervenção no espaço da cidade

O que destacamos neste sentido é a identificação de manifestações e práticas que desafiam o uso normatizado do espaço urbano de forma alternativa e criativa pela intervenção artística. Acreditamos que este trabalho como exercício metodológico e de reflexão crítica das práticas cotidianas que constituem a cotidianidade e a realidade da vida dos sujeitos é uma tentativa de resgate histórico das formas e práticas artísticas que se estabeleceram em áreas comuns e públicas como resultado da reflexão e potencialidade humana em seu desenvolvimento cultural. A expressão do *graffiti* urbano atualmente se liga as expressões de seu surgimento e origem de seus descendentes africanos que se relaciona a resistência e formas de utilização e apropriação do espaço por homens e mulheres negros. Essa experiência se liga as expressões históricas presentes na estética evolutiva da história da arte de forma global, no sentido de registrar práticas culturais de sujeitos que se vinculavam a resistir em espaços que os cerceavam e de perpetuar sua história por meio de sua arte.

Características que se relacionam com os estudos sobre as possibilidades de transformação advindas da vida cotidiana e as formas de apropriação do espaço proposto por Henri Lefebvre (1968, p. 264)

[...] Assim se estabelece, se consolida e se programa a cotidianidade, espaço social e terreno do consumo organizado, da passividade mantida pelo terrorismo. Esse espaço social descreve-se. A análise revela aí uma irracionalidade latente sob o racionalismo evidente, uma incoerência sob a ideologia da coerência. Demonstra alguns subsistemas, alguns espaços separados, mas entre si ligados pelo discurso. Corresponde também a esta questão: “como pode funcionar essa sociedade? Porque não se apresenta em peças separadas” Resposta: “pela linguagem e pela metalinguagem, pela palavra que se mantém viva sob o discurso no primeiro e segundo grau, sob as avalançadas da escrita”. O terreno, na aparência sólido, não é inabalável. Longe disso. Marx nunca concebeu o econômico como determinante ou determinismo, mas o capitalismo como forma de produção em que o aspecto econômico predomina. Por conseguinte, designou o econômico como o nível que se deve atacar. A cotidianidade representa, hoje, esse papel. Ela domina e resulta de uma estratégia global (econômica, política, cultural) de classe. É a esse nível que se torna necessário atacar, lançando palavras de ordem, as de uma revolução cultural com implicações econômicas e políticas.

Para o autor (1968, p. 265) a ideia de revolução permanece intacta em sua totalidade “se o conceito está obscurecido é devido a certas reduções aceites sem qualquer crítica e sem contestação, mesmo dogmatizadas”, para ele a revolução revela-se em três níveis, a saber: nível econômico que revela o objetivo e finalidade da realização econômica por meio da produção industrial para satisfazer as necessidades sociais da sociedade urbana; no nível político, para o autor o objetivo neste sentido, não altera o pensamento de Marx “o enfraquecimento do Estado continua a ser o objeto e o sentido”; e no nível cultural estabelece:

As interpretações economistas, politizantes e filosofantes do pensamento marxista fecharam essa perspectiva. Compreendia-se que a ação revolucionária se atacava na base econômica e nas superestruturas políticas e que o resto seguiria o seu curso: ideologias, instituições diversas, numa palavra, cultura. Ora, esse nível retomou, reconquistou ou conquistou a sua especificidade. Reconheceu-se logo as dificuldades e o recuo da revolução sobre os outros planos. Pouco depois da tomada do poder por volta de 1920, Lenine verificava a urgência de uma transformação “cultural” da classe operária soviética, tornando-a capaz de administrar o país, gerir a indústria, dominar a técnica, assimilar a ciência e a racionalidade ocidental e até ultrapassá-la. Hoje, a especificidade reconhecida desse nível (esse plano) cultural autoriza a elaboração de projetos a tal nível. Em que medida podemos deformar o Estado e as suas instituições? Será possível desviar as instituições “culturais” dos seus objetivos terroristas? Talvez, na medida em que existe abertamente, se não oficialmente, uma crise da cultura, das ideologias ou das próprias instituições, onde o terror não consegue eliminar esse microcosmos. Será possível iludir os constrangimentos que resultam do economismo, da racionalidade econômica, da planificação, da racionalidade limitada que se toma por concluída? Talvez, na medida em que esses constrangimentos não conseguem limitar o circuito, fechar os circuitos segundo a sua programação, sistematizar o conjunto da sociedade. Daí o interesse de uma parte das fendas do edifício e do outro lado as exigências imprevistas da “realidade” em marcha ascendente e imperiosa: a realidade urbana.

Para Lefebvre (1968, p. 267) a destruição da noção de criação foi desacreditada quando do surgimento do conceito de homem com o antigo humanismo do capitalismo concorrencial. O autor acredita que a revolução cultural proposta tem como exigência fundamental a reabilitação total das noções de “*obra, criação, liberdade, apropriação, estilo, valor (de uso), ser humano*”. Para ele cabia a filosofia estabelecer as bases de um estatuto humano e social, ela representava e significava a criação do ser humano. Com o surgimento da indústria modifica-se este estatuto onde a criação humana e sua capacidade criadora passa ser vista como uma nova práxis que tem como novo objetivo a dominação sobre a natureza material. Seguindo o raciocínio do autor, pode-se concluir que nestes termos a filosofia perdeu o seu papel e sentido. Porém, ressalta Lefebvre (ibidem, p. 271, 272)

a filosofia entra numa “vida nova” que consiste em “um incessante confronto entre a imagem, o conceito, o projeto do ser humano elaborados pelos filósofos, de um lado, e a 'realidade', a prática, por outro lado”. O que implica o conhecimento de uma filosofia como totalidade e para isso o autor acredita

[...] necessário recuperar a quotidianidade (e não a desmentir abandoná-la, ou abster-se e evadir-se), mas recuperá-la ativamente, contribuindo para a transformar. Estas operações comportam a criação de uma linguagem (ou mais exatamente: uma criação de linguagem). Atribuir o quotidiano à linguagem, é já transformá-lo pela sua elucidação. Transformar o quotidiano, é produzir algo de novo, que traz consigo algumas palavras novas.

Segue o autor (LEFEBVRE, 1968, p. 272) conservando objetivos pedagógicos e didáticos a filosofia junto com a cidade e seus monumentos e festas se constituiu como *obra* por excelência. Para ele a filosofia designa uma relação entre temporalidade-espacialidade, é a submissão do espaço ao tempo. Esse tema, portanto, é parte de uma cultura que se pretende renovada, ela perpassa a preocupação com o cotidiano, por sua crítica e transformação.

Reabilitar a obra sem, contudo, depreciar o produto, restituir o tempo como bem supremo (o tempo de viver), isso faz parte dos objetivos da revolução cultural. Não é questão de eliminar a filosofia da cultura, mas pelo contrário dar-lhe um sentido diferente e novo, tornando-o (a ela como ao tempo e à obra) valor de uso. A compreensão da obra a partir da filosofia legitima uma crítica radical da estética e do esteticismo como metalinguagem. Ora, o esteticismo parodia hoje a metamorfose do quotidiano, utilizando irremediavelmente algumas técnicas (**omitindo a mediação da arte como apropriação**). Alguns móveis que se deslocam, paredes que se tingem segundo os passos ou as palavras, um corredor cheio de música, um falso passeio utilizado como cenário de ópera, esse esteticismo anuncia certas possibilidades e não as realiza. Depende ainda do consumo de sinais e da metalinguagem. A restituição da obra fará justiça a essas facécias 'modernas'.

Para Limonad e Barbosa (2017, p. 07, 08) o grande desafio do artista “é a criação de novas linguagens, sintaxes e léxicos, que de forma sub-reptícia captem a essência de seu tempo e do espaço em que vivem.” Seguem as autoras:

E, talvez esse seja um dos obstáculos a vencer na construção de uma outra sociedade. Uma outra sociedade, pressupõe um outro espaço, outras práticas espaciais, outros códigos e formas de representação das coisas, do espaço, de expressão do imaginário. Formas essas, entendidas por Lefebvre como espaços de representação, como domínio do vivido, do imaginário, do subterrâneo, do subversivo, da resistência ao hegemônico, de linguagens não codificadas, como possibilidades de transformação das práticas espaciais, enfim do cotidiano. O fracasso do socialismo real em realizar a revolução, em criar uma sociedade mais igualitária, evidenciou-se em sua incapacidade em criar uma nova vida, um novo espaço, em transformar as práticas espaciais que informavam, e informam o cotidiano.

Práticas informadas por léxicos e códigos próprios de cada sociedade, de cada formação sócio-espacial e, por que não, de cada modo de produção.

Para as autoras (ibidem, p. 09) as transformações no nível das práticas socioespaciais exigem um tempo de maturação.

A produção de um novo espaço, de um espaço diferencial exige a superação de práticas e concepções espaciais arraigadas bem como de modos verticalizados de poder. Exige novas práticas espaciais, novas representações e experiências do espaço, um outro imaginário (espaços de representação), outras concepções e vivências. Trata-se de ir além das práticas que estabelecem a reprodução dos meios de produção, de atuar ao nível daquelas práticas que informam a reprodução social, da família, do cotidiano na perspectiva da transformação social, de alterar os elementos instituintes através da subversão do instituído. Transitar entre uma ordem próxima, do cotidiano, da família, e uma ordem distante, da sociedade, das instituições. A transformação da vida, da sociedade requer a superação de práticas arraigadas que informam e formam modos de vida e a reprodução do cotidiano. De certa forma o imaginário coletivo, os espaços de representação carregariam em si as sementes da transformação, enquanto uma esfera não codificável, enquanto reino do incógnito, do subversivo. Esses espaços de representação integram as práticas espaciais não-hegemônicas e contribuem para outras formas de apropriação do espaço social conformando diferentes espacialidades. Enfim, trata-se de compreender as manifestações culturais alternativas como formas de materialização de conflitos de interesses pela apropriação do espaço social tornado mercadoria. Pensá-las como parte de uma luta mais geral pelo direito à cidade. Ao invés de estigmatizá-las e reduzi-las a um mero produto de um choque de identidades culturais, entre o moderno e o tradicional, como fizeram os pensadores da Escola de Chicago, e anos mais tarde os teóricos da modernização e da marginalidade social.

Tendo como sustentação as orientações de Lefebvre, no que se refere a, analisar manifestações culturais que fazem uso e desafiam os usos estabelecidos pela lógica determinada deste espaço e tempo contemporâneo. Apontamos a arte praticada por mulheres nas estruturas urbanas como fonte de análise e o estabelecimento de novas linguagens e rupturas urbanas pré-estabelecidas. Mesmo tendo a característica da efemeridade essas manifestações se perpetuam e multiplicam-se mesmo diante da reação de invisibilizá-las ou apaga-las. Pois, em nosso ponto de vista, dizem respeito a práticas coletivas ligadas a experiências de vida de sujeitos e grupos sociais que se apropriam do espaço mediados pela arte. Elas apontam formas de análise de experiências que por meio do enfrentamento estético e da subversão ao uso normativo do espaço configuram uma afirmação de suas identidades no espaço público, o ser mulher, o ser mulher artista urbana.

Pensando na diversidade das manifestações contidas nas definições de arte urbana, que muitas vezes não se enquadram nas manifestações artísticas ditas convencionais, e que geralmente são interpretadas como transgressões ou

criminalizadas, cabe, dentro da perspectiva do direito a cidade desenvolvido por Lefebvre diferenciá-las e compreendê-las. Abarcando as interpretações sobre o que seriam expressões de identidades, de modos de vida, de culturas bem como reconhecer as potencialidades de representações e práticas com sustentação política. Neste sentido apontam Limonad e Barbosa sobre as manifestações artísticas urbanas (2017, p. 11)

As últimas, por sua vez, devem ser entendidas como estratégias de resistência, atos de sabotagem contra um status quo concebido e construído para atender os interesses hegemônicos e manter um ambiente harmônico de ordem e progresso social, cujo objetivo maior é atender as necessidades de moradia, trabalho, consumo e lazer de uns em detrimento de outros. Ou seja, enquanto formas de expressão do imaginário coletivo, dos espaços de representação social, que reescrevem os espaços públicos enquanto espaços de encontro. Manifestações que podem ser entendidas como contra-vertentes às tentativas estabelecidas e usualmente aceitas de regulação do uso e ocupação do espaço, hoje viabilizadas pelo domínio discricionário dos projetos de planejadores e urbanistas. Essas formas diferenciadas de apropriação e ocupação do espaço social podem ser interpretadas como estratégias anti-hegemônicas contra a cidade planejada e a homogeneização dos espaços públicos. Destacam-se entre elas a ocupação eventual de ruas e praças por Kombis transformadas em bares móveis, em veículos musicais, bem como manifestações culturais, marcações identitárias, dentre outras. Eventos gerados e frequentados por públicos específicos e diversificados, que comportam desde raves a atos políticos. E, que agregam desde moradores de ruas, retratados no projeto “Post-it City”, a jovens e tribos urbanas, que buscam se expressar e apropriar, ainda que momentaneamente de espaços comuns através de manifestações relâmpago, manifestações artísticas, grafittis, estênceis, festas e comemorações de rua. Mais do que transgressões, essas manifestações devem ser entendidas como tentativas de resgatar o sentido social e público de um espaço público, que perdeu esse sentido. E o perdeu à medida que se converteu em espaço de passagem, em que partes suas foram pouco a pouco privatizadas à revelia do público e transformadas em coisa “particular”. Poucos podem desfrutá-lo, sua apropriação social, mesmo em sociedades democráticas, encontra-se sob um controle estrito.

Para as autoras (ibidem, p.12) vivemos uma constante tensão entre o proibido e o permitido no espaço público:

Toleram-se, assim, certas formas de apropriação do espaço considerado público, enquanto outras são invisibilizadas e mesmo criminalizadas, embora ambas representem uma ocupação do espaço público e constituam transgressões às normas instituídas pelos códigos de posturas que preconizam a boa cidade e a boa forma urbana. O princípio da boa forma preconizado por arquitetos e urbanistas fez do urbano um objeto de produção/consumo e contribuiu para criar um ambiente adequado às necessidades de reprodução hegemônicas – tanto dos meios de produção quanto das classes e grupos sociais necessários para tal. Nesses espaços ordenados e planejados toda e qualquer ação espontânea representa uma transgressão e tende a ser criminalizada.

A contradição que permeia essa prática artística advém, em grande medida, em nossa perspectivava, das tensões criadas no espaço público onde elas se desdobram. O proibido e o permitido, o público e o privado, o belo e o feio, as formas estéticas objetivadas ao consumo e as objetivadas à fruição. Para Limonad e Barbosa (2017, p.13), a condição de efemeridade da arte urbana “rompem sua condição de invisibilidade e contribuem para expor sua condição social, para além de sua vivência local para a de condição urbana por excelência”. Para as autoras as formas artísticas urbanas “enquanto usos não hegemônicos dos lugares fazem do urbano um espaço da política, do enfrentamento. Resgatam, assim, a concepção original da cidade como o lugar dos homens livres.”

Tem-se, assim, uma tensão entre as representações hegemônicas e as práticas sociais na perspectiva da retomada da cidade, enquanto valor de uso. Essas práticas e tensão abrem-se como objeto de reflexão e de práxis social em experimentação. Cabe não apenas identificá-las, mas refletir sobre seu caráter e suas especificidades, para superar um olhar enviesado que as caracteriza como transgressões por infringirem as normas vigentes.

O espaço homogeneizado configurado pelo capital vem desconstruindo e destruindo as possibilidades de estabelecimento de uma diversidade social e cultural, assim como para “a aniquilação de vestígios de outros modos de apropriação e uso do espaço social contribui para alienar distintos sujeitos sociais da possibilidade de apropriação, (re)conhecimento e encontro em suas cidades” (LIMONAD, BARBOSA, 2017, p. 15 - 17). Em outro sentido todos os traços que estimulem e preservem as possibilidades de ampliação e perpetuação do consumo são mantidos.

O cotidiano da vida urbana se constitui como reflexo da massificação técnica e do embotamento cultural, provocando uma profunda crise de referências sociais. A crescente subsunção dos espaços urbanos às lógicas de reprodução e controle hegemônicas inviabiliza sua apropriação social enquanto valor de uso, bem como contribui para aniquilar formas pretéritas de reprodução e cancelar o futuro.

Por esta razão mesma, cabe destacar e refletir sobre as manifestações e práticas culturais e artísticas urbanas, destacadas anteriormente, como formas de resistências ao espaço normado do capital. Mesmo diante da efemeridade contemporânea característicos deste tempo-espaço, mesmo diante do desmanche identitário é necessário pensar em experiências possíveis de viver o urbano, de ressaltar e refletir sobre formas diferenciais e diversas de experimentar uma outra urbanidade.

Estas contradições e expressões produzidas na espacialidade urbana projetam os conflitos e tensões de uma sociedade que cada vez mais urbaniza, para as autoras (LIMONAD; BARBOSA, 2017, p.18):

Assim, pensar, aceitar e cartografar a diversidade, portanto, significa lidar com as múltiplas espacialidades do habitar a metrópole e com múltiplos modos de vida, ainda não inteiramente subjugados pela lógica de reprodução hegemônica do Estado e do capital. Modos de vida entendidos aqui, em uma acepção mais além da concepção ecológico-cultural da Escola de Chicago, mas sim enquanto parte da condição de existência e de formas de inserção de diferentes grupos sociais no processo produtivo, que se valem de apropriações particulares do espaço social para sua própria reprodução.

Portanto, a arte urbana aqui compreendida como prática social, se identifica com a condição relacionada a análise da cultura onde localizamos potencialidades para a contribuição de mudanças sociais, inclusive no que se refere a questão de gênero. A arte como prática e experiência de vivência pode nos levar a compreensão dos múltiplos fatores que constituem os processos de formação de identidades que nesse trabalho se configura e se relaciona a experiência singular de ser mulher artista urbana. Essencialmente pensar sobre gênero é pensar sobre a desconstrução de poder e das diferenças estabelecidas em um processo de dominação de homens sobre mulheres, pensar sobre práticas artísticas elaboradas por mulheres é pensar em práticas que estabelecem um paradoxo com a cultura de dominação masculina estabelecida, de certo modo, é pensar formas libertadoras sobre essa cultura.

Desta forma analisar o sujeito mulher artista na cidade é investir em uma frente de análise ainda pouco priorizada sobre as formas de luta e resistência estabelecidos pelo gênero em nossa sociabilidade. Mesmo diante de uma produção científica que questiona as formas de manifestação artísticas urbanas como o *graffiti*, apontamos ainda, uma ausência de investigação sobre o tema voltado especificamente as mulheres que produzem esta arte. Pouco se sabe sobre as mulheres que colorem os muros da cidade, muito devido a cultura machista que permeia de forma contraditória essa expressão cultural, como também, uma dificuldade histórica em registrar e reconhecer o desenvolvimento artístico de mulheres frente a história da arte em relação aos homens.

Pensar sobre a condição de gênero dentro de uma prática cultural tradicionalmente vista e permeada por questões que sustentam o machismo, resulta na necessidade de pensar o lugar da mulher nessa prática que tem dimensões



espaciais, logo, o que se conclui desta reflexão é pensar sobre as relações da mulher no espaço público.

As definições e atribuições relacionadas a essas mulheres que intervêm no espaço muitas vezes se equiparam as percepções da própria prática em si, portanto, são vistas e atribuídas características transgressoras e/ou criminais. Elas transitam por espaços que de forma geral são dados como comuns a presença masculina e dessa forma resistem e reconquistam espaços que lhes foram limitados. Investigar como as mulheres vivenciam esses elementos na cidade articulando suas contradições e tensões é valorizar a história e a trajetória de mulheres que fazem e refazem a história do espaço público articulando suas lutas e questões de gênero.

O central neste estudo é analisar as práticas artísticas de mulheres que estabelecem novos usos para o espaço público, neste sentido acreditamos tratar de uma prática que amplia as possibilidades do corpo feminino de conquistar o espaço público, que como anteriormente visto se apresenta contraditório a sua presença. Mesmo percebendo essas tensões, essa prática, em nosso ponto de vista possibilita percepções sobre a cidade numa perspectiva de gênero que amplifica as experiências e as lutas das mulheres. Assim como este tipo de expressão artística - o *graffiti* - as mulheres também são constantemente apagadas e invisibilizadas da história. Neste sentido, valorizar este tipo de prática realizado por mulheres é reconhecer sua presença num processo histórico de manifestações artísticas que é contraditória a presença de mulheres.

Retomando a argumentação sobre a histórica localidade dada ao corpo feminino, não queremos estabelecer uma dicotomia entre espaço público e privado, no entanto, ressaltamos que essa dicotomia foi e ainda se perpetua culturalmente como condição de separação e diferenças entre os sexos. Por isso mesmo, observar essa diferenciação histórica para este estudo se faz essencial. Desde as mudanças introduzidas pela pílula anticoncepcional que causou impactos na vida cotidiana de mulheres ao redor do mundo, os processos de autonomia sobre seus corpos e vidas foi se espalhando para novos espaços e práticas sociais. As mudanças advindas do espaço privado, da vida individual conseqüentemente têm reflexos na vida coletiva e pública, configurando na questão de gênero um potencial alcance político. A luta por direitos das mulheres se amplia e ganha legitimidade e contornos diferenciados em relação a dicotomia das esferas público privado.

A subordinação que reconhece a mulher como em desvantagem para o desenvolvimento da prática do *graffiti* atribui que para a sua execução exista uma necessidade de tempo de dedicação em um espaço de exposição público onde o ambiente seria hostil a presença de mulheres. Essa prática no ambiente da rua exigira esforço físico e riscos demasiados, visto que o acesso aos locais para as pinturas são pontos residuais ou ocultos da cidade (lotes, prédios abandonados, etc.). O perigo é uma constante que os artistas grafiteiros se sujeitam e que, no entanto, no caso masculino entre seus pares existe um reconhecimento do feito realizado, principalmente se observarmos as pixações localizadas em marcos cada vez mais altos e inacessíveis das cidades. No caso feminino, o perigo adere a interpretação da mulher artista no sentido de estabelecer uma identidade negativa de artista frente a sociedade e na reafirmação da dicotomia atividades masculinas e femininas. Mesmo diante destas separações e restrições as mulheres continuam resistindo na cena do *graffiti* e criando estratégias para serem reconhecidas por meio de sua arte.

O *graffiti* que tem como objetivo manter uma relação e diálogo com a cidade, se conecta com as pautas das lutas de gênero, ele torna capilar e expõe as questões subjetivas e coletivas da vida dessas mulheres. A prática do *graffiti* tomando como palco a cidade estabelece contornos mais democráticos a prática artística. Nesse contexto a investigação sobre a prática do *graffiti* como instrumento de apropriação do espaço contribui para a compreensão deste sujeito e as relações de gênero que vivenciam em seu cotidiano.

Nas palavras de Lefebvre (1968, p. 274) uma nova forma cultural deve ter “por objetivo e sentido a criação de uma cultura que não seja instituição, mas estilo de vida”. Para o autor é necessário:

A restituição da obra e do sentido da obra não possui um objetivo 'cultural', mas prático. De fato, a nossa revolução cultural não pode ter somente objetivos 'culturais'. Orienta a cultura para uma prática: a quotidianidade transformadora. A revolução muda a vida e não somente o Estado ou as relações de propriedade. Não encaremos os meios como fim! O que assim se enuncia: 'Que o quotidiano se torne obra! Que toda a técnica sirva essa transformação do quotidiano!'. Mentalmente, o termo 'obra' designa mais um objeto de arte do que uma atividade que se conhece, se concebe, reproduz as suas próprias condições, se apropria dessas condições e sua natureza (corpo, desejo, tempo, espaço), se torna mesmo na sua obra. Socialmente, esse termo designa a atividade de um grupo que toma nas mãos e o adota como função e destino social, outrora considerado uma autogestão.

Para o autor (ibidem, p. 275) este modelo, como parte desta revolução cultural, vem prenhe de contradições. Enumerando alguns aspectos deste processo revolucionário aponta a necessidade de uma “reforma e revolução sexual” a partir de uma desfeudalização das relações de sexo para sexo e a sua democratização” acredita que as transformações devam afetar as relações afetivas e ideológicas entre a sexualidade e a sociedade; a necessidade de uma “reforma e revolução urbana” para ele sem uma transformação da forma de produzir, da indústria, os objetivos desta não serão o atendimento das necessidades sociais da sociedade urbana. Para o autor “a revolução fará 'o urbano' e não o urbano a revolução, ainda que a vida urbana e sobretudo a luta pela cidade (pela sua conservação e renovação, pelo direito a cidade) possam fornecer quadros e objetivos a mais de uma ação revolucionária”; como última recomendação estabelece “a festa reencontrada” é o que configurou como passagem do cotidiano a festa pela sociedade urbana o que para o autor se conecta ao conceito de “apropriação para lhe conferir o seu lugar: acima dos conceitos de dominação (sobre a natureza material) e de práxis na acepção corrente”.

Acreditamos que as mudanças vivenciadas por mulheres artistas em sua cotidianidade podem contribuir para a compreensão de sua condição assim como de sua presença nos marcos da vida urbana. A análise localiza o feminismo como prática e o *graffiti* feito por mulheres como uma prática feminista. Neste sentido, a seguir seguem relatos de mulheres grafiteiras e de suas experiências e vivências na cidade do Rio de Janeiro.

### **2.3 A experiência e a construção da arte urbana de gênero no Rio de Janeiro**

Com o objetivo de investigar a presença de mulheres na produção de *graffitis* na cidade do Rio de Janeiro traçamos uma análise, que pretende iniciar a construção de um retrato mesmo que tímido, baseado nas relações de gênero focando nas possibilidades de conquista cotidiana do espaço público e consequentemente das implicações resultantes da ampliação das percepções político e pedagógicas da arte como instrumento das lutas feministas.

As contradições e dicotomias presentes na dimensão cotidiana da vida das mulheres articulada a utilização da arte como instrumento de percepção e leitura da

realidade são estratégias encontradas por elas para reivindicar e reafirmar sua presença na cena urbana das grandes cidades.

Traçado o objetivo metodológico proposto, a pesquisa de campo teve como foco observar e registrar a escuta de grafiteiras da cidade do Rio de Janeiro que se envolvem e se relacionam com a prática do *graffiti* nesta cidade. Os primeiros passos neste sentido de aproximação foram dados como forma de capturar e registrar fotograficamente algumas obras importantes na cidade do Rio de Janeiro aproveitando os momentos de deslocamento na cidade. As obras foram catalogadas por localidade territorial em sequência foram realizadas pesquisas utilizando as mídias digitais para identificação de *tags* (assinatura do nome ou apelido do grafiteiro) dos artistas, identificando assim sua trajetória pela cidade e principais obras.

Entre as aproximações iniciais destacamos a participação em Tours de Graffitis pela cidade, debates e eventos, no entanto, durante o processo de investigação e levantamento de referências sobre os artistas locais os trabalhos da artista carioca, Panmela Castro também conhecida como Anarkia se destacaram.

Panmela dirige uma organização que ensina *grafitti* á mulheres negras numa perspectiva de gênero, chamada Rede Nami - uma rede feminista de grafiteiras que usa as artes urbanas para promover os direitos das mulheres. Como forma de estabelecer vínculos com sujeitos que produzem *graffiti* e privilegiar a observação participante como metodologia de pesquisa a pesquisadora iniciou a participação em uma dessas oficinas em março de 2017.

A Rede Nami surgiu como um projeto para divulgação da Lei Maria da Penha em 2008, reunindo todas as grafiteiras da cidade do Rio de Janeiro. Na época denominado “grafiteiras contra a violência doméstica” se organizavam para garantir a estruturação de um fundo para o desenvolvimento das atividades relacionadas as pinturas tais como gastos com passagens e gastos com material para a elaboração de trabalhos voltados ao objetivo em comum das artistas, divulgar a lei. Hoje o projeto se transformou e tem como idealizadora e presidente a grafiteira e artista Panmela Castro que é bacharel em pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ e Mestre em processos artísticos contemporâneos pelo Instituto de Artes da UERJ.

O Afrografiterias é uma atividade derivada da Rede Nami (2017, p. 20) que segundo definição é:

Um programa de formação em arte focado na expressão e promoção do protagonismo de mulheres afro-brasileiras que possui quatro eixos centrais: arte urbana como veículo da comunicação; feminismo negro; empreendedorismo social, produção cultural e economia criativa e, novas tecnologias da comunicação, informação e marketing viral.

O diário de campo foi um importante instrumento de pesquisa que se mostrou como elemento central de análise para a pesquisa qualitativa. Este instrumento em nosso ponto de vista ultrapassa a finalidade de registro de observações e reflexões momentâneas, mas se constitui em um modo de compreender o objeto de estudo em suas múltiplas dimensões. Sua potencialidade se destaca sobretudo como forma de apreensão e descrição detalhada da riqueza de vivências e narrativas das mulheres em foco no estudo. O objetivo relaciona-se à compreensão do contexto da vida cotidiana dos sujeitos em suas mais diversas dimensões.

Para garantir uma apreensão do fenômeno estudado em suas múltiplas dimensões o diário de campo serviu como um norteador descritivo e reflexivo para os questionamentos levantados ao longo da coleta de dados da pesquisa. As percepções sobre o envolvimento com os sujeitos e atividades se constituíram em anotações e um roteiro prático sobre a prática do graffiti na cidade do Rio de Janeiro. Os registros foram colhidos durante as atividades voltadas especificamente para o graffiti, tais como palestras, *tours*, eventos, oficinas e pinturas de muros. Tentando tirar maior proveito das atividades as anotações atentavam-se para o detalhamento dos registros logo após a participação nos mesmos, tentando articular como as mulheres grafiteiras constroem e reconstróem percepções e análises de gênero através da prática cotidiana do graffiti. A constância dos eventos principalmente das oficinas demonstra como a prática do graffiti tem relevo como expressão artística e cultural na cidade.

Assim construímos o diário de campo como um instrumento de registro sobre o acontecimento dos sujeitos, do espaço, da articulação e da observação dos sujeitos que praticam o graffiti no Rio de Janeiro, enfim, um movimento que desencadeou certo envolvimento. E que, no entanto, não prejudica enquanto pesquisadora a descrição qualitativa da presente pesquisa.

Salienta-se que a trajetória de aproximação com o objeto da tese buscou envolver os sujeitos que atuam nas manifestações artísticas e tenta capturar seus significados na comunidade, visando socializar os conhecimentos e instrumentalizar

leituras sobre as manifestações artísticas que se ligam as lutas coletivas na contemporaneidade.

Este processo de imersão através das experiências e da observação participante, registradas pelo diário de campo, principalmente no grupo de mulheres que fazem *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro foi essencial para redesenhar e amadurecer o objeto desta tese. Esta aproximação permitiu destacar o agrupamento como um agrupamento identitário e “solidário” quanto a experimentação de gênero dentro das artes plásticas, e como essa mediação, a arte, influencia seu cotidiano por meio da prática de colorir muros.

As identidades ali se fortalecem pela exaltação da perspectiva de gênero e raça, as vivências partilhadas a busca e a disposição em debater temas que se ligam a isto na contemporaneidade demonstram intencionalidades de conhecimento de si e desejos de multiplicação do que foi descoberto com suas companheiras mais próximas. Neste sentido, o momento em que estas mulheres pintam os muros elas registram ali o que entendem sobre a estrutura de gênero em que estão submetidas e as relações de raça e de certa forma de classe que estruturam a sua vida cotidiana, e vão além, registram nos muros para que de certa forma o que perceberam seja transmitido a outras mulheres que transitam pelas ruas da cidade.

O que queremos afirmar aqui é que as experiências artísticas de mulheres através do graffiti, de forma individual ou coletiva nos despertou o olhar para a análise das possibilidades da arte no resgate e construção de modos que transformam a vida cotidiana destas mulheres. Desta forma e por este prisma carregamos de sentido político uma manifestação artística que vem sendo estigmatizada e realizamos uma investigação mais cuidadosa sobre as possibilidades pedagógicas que ampliam os horizontes de apreensão do real.

### 2.3.1 Escuta as Manas

Pensando em pontos comuns e em possibilidades de diálogos com os autores que serão trabalhados nos capítulos subsequentes e até aqui trabalhados, seguimos na tentativa de apresentar as narrativas e resgatar práticas e experiências artísticas de mulheres comuns e diversas como forma de ilustrar os debates teóricos. A pesquisa considerou as diferenças que as constituem como uma complexidade:

mulheres negras, brancas, lésbicas, bissexuais, heterossexuais, cariocas, nordestinas. Características que as tornam diversas, no entanto, o ponto que as une é a prática artística. Essas mulheres questionam em seus trabalhos artísticos a representação dos corpos femininos e questões de gênero propondo um diálogo com o espectador urbano no sentido do questionamento da condição da mulher nessa sociedade.

Muitas delas para se manterem mais fortes e seguras, visto a contradição da liberdade de pintar na rua e ao mesmo tempo os riscos que essa condição ainda proporcionam às mulheres, se organizam em *crews* para a prática de graffiti pela cidade. Sair em grupo é a forma que encontram de resistir aos riscos e enfrentar a disparidade da presença masculina nesta expressão artística.

Portanto, a investigação das experiências cotidianas vivenciadas e diferenciadas trazidas pelas participantes na pesquisa constituem elementos de interação que correspondem a pontos comuns de análise social sobre gênero arte e cultura. Como essas mulheres se relacionam com a cidade com sua história de vida, com a cultura do machismo, com a cultura de forma geral nos possibilitou perceber as formas de vivência cotidiana de mulheres inseridas em uma sociabilidade que ainda nega, restringe e impõe papéis as mulheres em todas as dimensões de suas vidas. A arte também se inclui aí.

Portanto, a pesquisa pretendeu valorizar a experiência vivida da condição de mulheres artistas em seu cotidiano por meio da escuta e relato, tendo como meta perceber as nuances ou possibilidades políticas e pedagógicas que se abrem a essas mulheres que se manifestam por meio da prática do *graffiti*. Contou como uma abordagem que pretendeu reunir elementos que constituem a complexidade do fenômeno em questão. Elementos estes diversos e carregados de contradição. O intuito das discussões levantadas até aqui, consistiram na tentativa de articular conhecimentos de forma dialética numa perspectiva de totalidade, o que entendemos um desafio visto a enorme e complexa determinação do fenômeno proposto.

Analisando os relatos individuais e articulando suas experiências comuns destacamos que a aproximação com o *graffiti* se deu de forma diversa, muitas por já conhecerem a prática pela proximidade deste estilo artístico e seus territórios de moradia, pois ainda se configura como uma arte tida como “marginal”. Outras para

desenvolverem suas potencialidades artísticas. Outras pretendendo resolver e/ou desenvolver questões subjetivas e outras pelo simples fato de querer estar mais próximas de mulheres que produzem arte. Não existe uma predominância nesta aproximação com a prática do *graffiti*, no entanto, o programa de iniciação artística proposto pela Rede Nami com o grupo Afrografiteiras, se configura como uma acentuada influência positiva para o desenvolvimento da prática artística do *graffiti* entre mulheres na cidade do Rio de Janeiro. Percebendo este fato constatado, as mulheres aqui ouvidas foram mulheres advindas deste agrupamento artístico.

Para caracterizar melhor as mulheres que aqui relataram suas histórias, mesmo não se identificando categorialmente em suas falas, registramos a grande predominância de mulheres negras, visto o critério primeiro para participar da oficina Afrografiteiras. Dentro da perspectiva de interseccionalidade, resgatar a presença e produção cultural de mulheres que exprimem pautas como o legado e histórico de luta de mulheres negras, que negam estereótipos e que fazem a conexão entre gênero, raça e classe são de fundamental importância para a luta das mulheres, e principalmente das mulheres negras.

Devido a aproximação com o grupo de mulheres da Rede Nami que se reunia na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro as entrevistadas foram abordadas inicialmente neste espaço da cidade, no entanto, a grande maioria das participantes residem na Zona Norte do município, assim como a produção de seus trabalhos são desenvolvidos nas comunidades a que cada uma das artistas convive. Porém, é constante a articulação e o desenvolvimento de projetos coletivos entre elas em diversas áreas da cidade.

Pensando que a forma como cada mulher vivencia a experiência de produzir *graffiti* no Rio de Janeiro selecionamos oito mulheres de diferentes localidades da cidade priorizando a pluralidade de gênero a expressão de raça, classe, sexualidade entre outras, também foram importantes. Não queremos com as falas que seguirão, eternizar ou tornar a análise como algo definitivo sobre a experiência de produzir arte urbana. Pelo contrário, acreditamos que as participantes aqui ouvidas expressam as suas próprias visões sobre o fenômeno o que dá sentido à articulação com o conceito de cotidiano até aqui trabalhado.

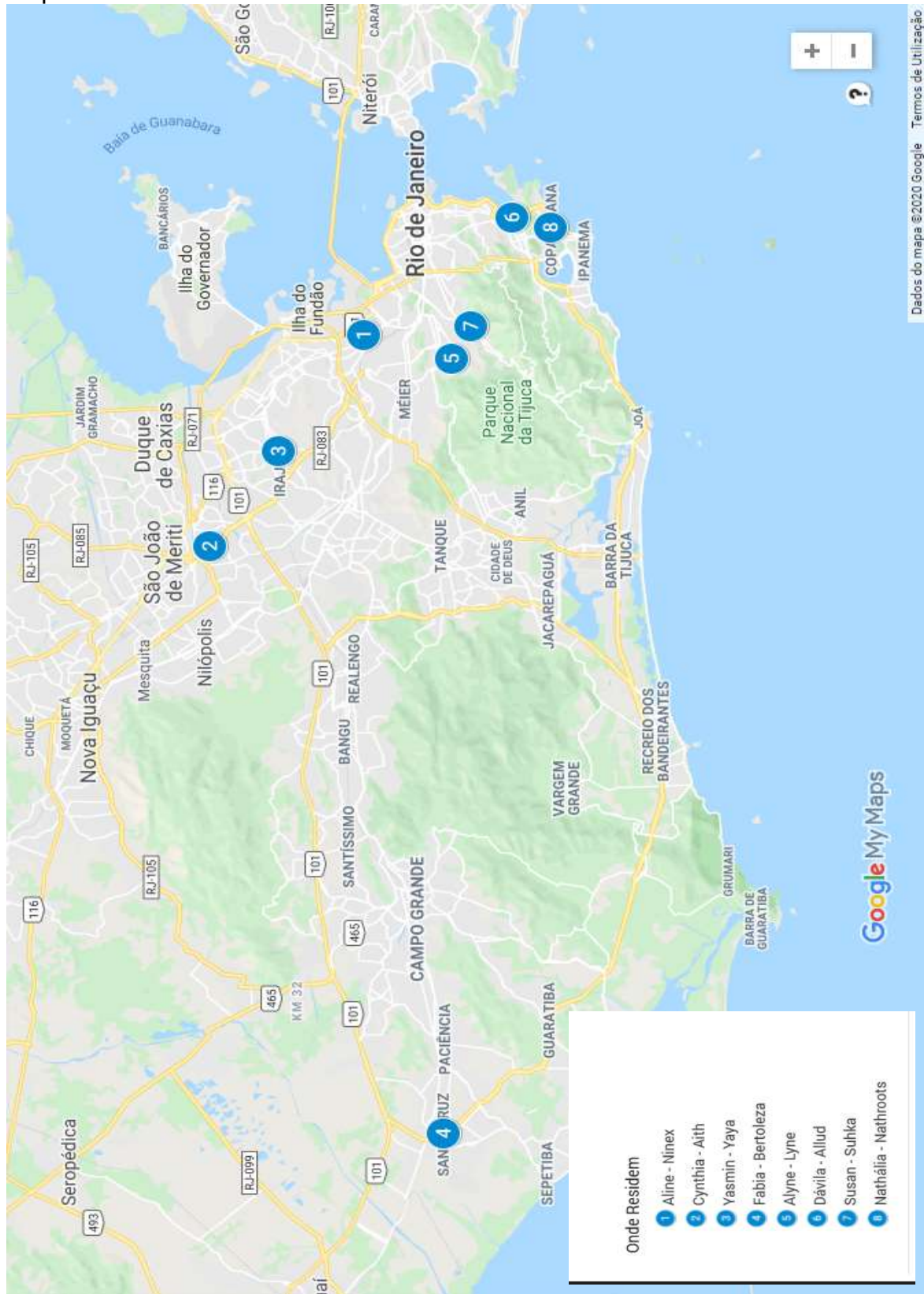
As grafiteiras assinaram o termo de livre consentimento de entrevista e uso de imagem de acordo com as orientações éticas de pesquisa. Foram ouvidas pela



ordem as grafiteiras: Cynthia, Yasmin, Susan, Nathália, Aline, Dávila, Fabia e Alyne. A utilização de seus nomes artísticos foi uma opção escolhida por elas mesma, portanto, de acordo com a escolha de cada artista aqui entrevistada utilizaremos o nome ou a tag indicada. Em relação as mulheres ouvidas cada uma salienta um aspecto relevante sobre a sua experiência em relação a prática do *graffiti*, Cynthia é uma mulher carioca, moradora da zona norte que estuda e produz artes plásticas assim como Yasmin. Susan também carioca, moradora da zona norte, desenvolve trabalhos e estudos com moda e terapias alternativas. Nathália é carioca moradora da zona sul e vêm de uma trajetória de trabalhos com o cinema. Aline, moradora da zona norte entre as entrevistadas é uma das que ainda mantém uma relação mais próxima com a pixação. Dávila é nordestina residindo na zona sul da cidade do Rio de Janeiro há mais de 20 anos, desenvolve trabalhos com designe e diagramação editorial. Fabia é moradora da zona oeste da cidade, recentemente se tornou mãe e tem uma aproximação com o teatro. Alyne, moradora da zona norte, é uma mulher militante das questões lésbicas, bissexuais, raça e das tradições artísticas da estética negra, elementos que estão sempre presentes no seu trabalho (FIGURA 1).

Todas as oito mulheres em suas semelhanças e diferenças contribuíram enormemente para a compreensão da prática do *graffiti* como apropriação e uso do espaço urbano por mulheres. Em comum, tem a experiência de gênero a prática do *graffiti* e da arte como elemento de seu cotidiano. Categorias amplas que pretendemos articular ao longo da exposição dos relatos coletados, as mulheres trazem temas significativos que serão analisados e pontuados ao longo do corpo deste trabalho. Cada fala é uma experiência que reflete uma vivência da condição de ser mulher, de ser mulher artista e de ser mulher artista na cidade. A escolha por esta abordagem, qualitativa, busca por meio das trajetórias individuais a seguir apresentadas, pontos em comum com o sujeito social tema deste trabalho, a mulher artista. Apresentamos a seguir de forma breve as mulheres ouvidas nesta pesquisa.

Mapa 1 - Onde Residem



Fonte: Google Maps, 2020.

### 2.3.1.1 Cynthia – Tag: Aith

@cynthiadiasatelier

Foto 5 - Cynthia



Fonte: Acervo da artista, 2020.

A primeira narrativa é de Cynthia, que nasceu em Março de 1990, em São João do Meriti região metropolitana do Rio de Janeiro, porém, nunca residiu em seu local de nascimento. A família materna reside na Pavuna e, por este motivo sua mãe optou pelo parto nesta localidade, “mas eu não tenho muita relação com aquela cidade não, mas tá na certidão, o que eu posso fazer?”. Desde a faculdade de Belas Artes a artista reside separada de seus familiares, apesar de próximos e de manterem uma relação estreita, quando surgiu a oportunidade de conseguir um “bico” foi morar sozinha, no entanto, afirma: “você, não quer cortar o vínculo, né? [...] toda hora eu vou lá almoçar, tal, lavar roupa você não quer porque você não quer ficar sozinho”. Cynthia tem uma irmã mais nova que é bióloga, mas não são tão próximas quanto gostaria, “mas a gente tem muita coisa em comum”. A irmã reside no município de Campos, “na adolescência a gente brigava muito e aí foi cada uma para o seu canto, aí na faculdade, tal, a gente voltou a ser mais amiga, assim, mas a vida mesmo separou”. Em relação a sua identidade de gênero, Cynthia define-se como mulher cis hétero, “[...] sou mulher sim, sou hétero, enfim, pra mim não é uma grande questão isso. Assim, não é uma grande questão a identidade de gênero, mas ser mulher é uma questão, né? E nossa, que questão na nossa sociedade, né?”.

Sobre as definições pessoais que seriam significativas sobre ela mesma a questão do território de onde veio é uma característica marcante, para Cynthia:

[...] sei lá, para mim a questão territorial em mim é muito importante. Assim levantar essa bandeira do subúrbio, e, sei lá, eu falei que tô pretendendo vir morar pro centro, né? Nem tanto pra cá, mais ali no centro por questões de trabalho fica mais perto, isso é menos caro, não tenho um carro, né? Então, não tem Uber, não tem tipo (...) transporte, né? e essa coisa de sair tarde, [...] E aí, isso é bem importante pra mim (SILVA, 2019).

### 2.3.1.2 Yasmin – Tag: Yaya

@arteprayaya

Foto 6 - Yasmim



Fonte: A autora, 2020.

Nascida em agosto de 1997 na cidade do Rio de Janeiro moradora da Vila da Penha Zona Norte da cidade, a jovem Yaya, de 23 anos vive com a família, mãe e dois irmãos (maternos e paternos) que são mais velhos que ela. A irmã mais velha é pedagoga e o irmão do meio é formado em física e dá aula referente a sua formação. Em relação a mãe, Yaya dedica-se a explicar que ela faz: “muitas coisas”, no entanto, destaca “a minha mãe não tem formação superior, a minha mãe é artesã é aposentada, é mãe de santo.” Sobre o pai a artista explica que ele é um jornalista aposentado. Em relação aos irmãos paternos diz que tem um irmão mais velho que todos os outros, que é professor de educação física e estudante de engenharia, e para além dele existem o irmão caçula de apenas 12 anos que é jogador de handebol. Afirma que a relação familiar é bem próxima e que se vêem com frequência, mesmo ela morando na Vila da Penha com a mães e o pai residindo na Penha, bairro ao lado. Sobre sua própria identificação de gênero, Yaya é assertiva

“eu me identifico como mulher, sem dúvidas quanto a isso”. E a sexualidade segue na mesma assertividade, “eu sou sapatão”.

Em relação a forma de definição pessoal que ela caracteriza como importantes para compreendê-la Yaya afirma:

Eu acho que eu consigo definir a minha vida toda pautada ao redor da arte. Seja ela a poesia, seja ela a arte visual, seja ela a dança. Então, se eu for parar pra me definir, é a arte, não tem muito para onde fugir disso. Não sei se tem muita coisa pra me definir pra além disso não (FERREIRA, 2019).

Sobre os conteúdos e personas criados por Yaya, a mesma estabelece uma relação entre a criação deste personagem e ela própria, como um autorretrato. Nesta personagem Yaya utiliza várias cores como tons de pele “porque eu sempre rejeitei a ideia de pintar a mulher preta só com a pele, com aqueles mesmos tons terrosos e tudo mais”. Ao mesmo tempo indica que essa escolha também se relaciona a liberdade de escolha artística “de gostar mesmo de brincar com as cores”. Neste sentido estabelece os objetivos pretendidos com as suas elaborações:

E por ser estudante de arte de realmente usar aquilo pra fazer... pra chamar atenção na rua, sabe? Então essencialmente eu pinto mulheres pretas. Mulheres que se parecem comigo, mulheres de cabeça raspada, mulheres com piercing, mulheres com tatuagem, mulheres com símbolos religiosos do candomblé e da Umbanda. Eu acho que eu consigo atingir as pessoas que eu almejo, porque essas pessoas são parecidas comigo. Então elas conseguem se enxergar nesse trabalho (FERREIRA, 2019).

### 2.3.1.3 Susan - Tag: Suhka

@su\_ka

Foto 7 - Suhka



Fonte: A autora, 2020.

Suhka nasceu em agosto de 1989 no município de Niterói no estado do Rio de Janeiro, e hoje reside no bairro da Tijuca na cidade do Rio. Se reconhece como uma mulher cis e bissexual e que “atualmente estou querendo casar”. Sobre a família destaca a sua como referência, tanto para sua arte como para sua vida.

Vou falar da minha inspiração que é minha mãe. Eu cresci vendo minha mãe fazer evento na igreja. Então tudo que tinha em relação a arte na igreja, painéis, decoração, pintava, ela fazia muitas coisas. Sempre fez muitos trabalhos voltados para sustentabilidade. Na igreja evangélica. Então para mim sempre foi uma inspiração. Hoje a minha marca de acessórios ela é sustentável, e também tem a ver, muita a ver... Eu só percebi agora que tem tudo a ver com minha mãe (SOARES, 2019).

Em seus *graffitis* iniciais, Suka desenvolveu uma persona “eu comecei fazendo uma persona, que sou eu mesma. Que na verdade só fui perceber que era eu mesma, quando alguém falou: 'há é você né?'. Ai eu: 'é!'”. Sobre as suas obras mais atuais destaca:

Porque eu acho que foi o meu subconsciente colocando pra fora aquilo. E eu nem tava me ligando que era eu. Mas hoje eu tô tentando ampliar a minha pintura no grafite colocar outros elementos. Principalmente em relação a essas coisas que eu acabei de falar, então eu tô incluindo isso na minha pintura. E continuo com rosto feminino, em maior parte deles, mas não necessariamente todas as pinturas têm um rosto feminino. Às vezes tem uma parte do corpo ou algum outro elemento, não necessariamente o corpo. Mas a maioria das minhas pinturas são referentes ao corpo e a conexão do corpo com seus eus superiores, ao universo (SOARES, 2019).

#### 2.3.1.4 Nathália - Tag: Nathroots/ Nat

@nathroots.art

Foto 8 - Nathália



Fonte: A autora, 2020.

Nathália, nasceu no Rio em maio de 1986, e reside desde então na cidade do Rio de Janeiro. Em seu relato expressa uma afetividade e proximidade muito grande em relação aos seus vínculos familiares, ela foi criada pela avó e pela mãe.

Minha mãe sempre trabalhou pra sustentar a gente, meu pai nunca foi presente nunca ajudou em nada, então, assim, sempre tive minha avó e minha mãe como referência. Cada uma no seu jeito, mas duas mulheres que admiro muito e, porra, me influenciaram demais no que eu seria e na liberdade que eu tive, né? Por ter sido criada por mulheres, assim, de alguma forma minha mãe não quis me criar da forma como ela cresceu, sabe? Tipo, de me limitar pra fazer as coisas: casar, ter filhos. Sabe aquela cobrança? Então, assim, a gente sempre foi muito livre e eu sempre tive um diálogo, uma conversa jogo aberto com a minha mãe. Até hoje, assim, claro, batia muito de frente várias questões. Mas ela é minha melhor amiga pra caralho (VALÉRIO, 2019).

Atualmente Nathália não reside com a mãe, apenas vive no apartamento que é de propriedade da mesma. A mãe, a avó vivem juntas em outro apartamento, assim como “o que era meio meu filho, meu irmão adotivo”, se referindo ao jovem que adotou. A artista tem um irmão materno que não reside junto com a família. Nat acredita que a relação familiar melhorou depois que ela foi morar sozinha, mas que frequenta com bastante frequência a casa da mãe que é bem próximo a dela. “É muito perto, eu vou na casa da minha mãe todo dia, hoje ela já até mandou mensagem perguntando se eu ia lá almoçar”. Sobre as relações familiares destaca que a sua criação foi uma criação, apesar de alguns embates, bastante livre.

E a gente se dá muito bem hoje em dia, tem umas briguinhas normal. Mas no geral a gente é muito parceiro. Meu irmão também, minha mãe criou meu irmão também muito assim, sabe? Pra ser um cara, meu irmão faz tudo, ele que cozinha, inclusive, porque a comida dela é horrível. Então, assim, a comida ele que faz comida, porra, teve uma época que ele tava desempregado era ele que cuidava da minha vó, sabe? Dava banho, limpava a bunda, então, ele não foi um cara também, criado para ser homem, sabe? Tipo machista, escroto, pelo contrário! Ele é - assim, a gente não foi muito criado com limitação de gênero, sabe? Tipo, aí não vai fazer isso porque você é menina! Até já rolou quando eu comecei, tipo, com 15, 16 anos beber. A minha mãe falava: “Ah, isso não é comportamento de menina!” Eu falei: “Mãe, então, como é? Eu não vou ser menina padrão não, sabe?” Tipo eu vou beber se eu quiser, vou sentar de perna aberta se eu quiser, e aí ela também nunca encrencou, e a gente foi crescendo e se ela vinha com alguma coisa, às vezes, de como ela foi criada, e eu batia de frente. E ela: “Pô, beleza, aceito isso”. Foi muito assim, a gente teve muita o diálogo e a relação de negociar coisas, sabe? Também, assim, tipo eu falo uma coisa pra ela que talvez não fosse o habitual para ela e ela entender ou procurar entender, e a gente conversar sobre (VALÉRIO, 2019).

Sobre a sua identificação de gênero e sexualidade Nathália define:

Eu me identifico como mulher, é cis, né? Que chama? É porque a galera, hoje em dia tem tanta coisa pra te definir que eu acho que cada vez que

“você se define você se limita mais. A gente é uma porrada de coisa, né? Eu não sou só uma mulher lésbica, sabe? Eu sou uma mulher lésbica que grafita, sabe? Que desenha, que trabalha, que briga com a mãe, sabe? Mas, assim, quando eu era mais nova rolava muito isso, de a galera falar - até já ouvi hoje em dia também - de perguntarem assim: “ah, mas você queria ser homem?” Só porque você é sapatão você tem que ser, tipo, se você é um pouco menos feminina as pessoas acham que você queria ter nascido homem. Ou ser outra coisa, mudar seu gênero. E, cara, eu nunca tive problema com isso eu gosto de ser mulher. Não seria homem, eu acho homem, assim, tão inferior que eu jamais gostaria de ser um, sabe? De verdade, assim. Então, eu acho bom ser mulher, eu gosto de ser mulher, gosto de outras mulheres, acho bom assim, não mudaria (VALÉRIO, 2019).

Em relação as suas definições pessoais, Nat afirma “cara, eu tô tentando descobrir, assim, o que que sou eu, né?”. A artista afirmar viver um momento de busca pessoal sobre várias coisas da sua vida, tais como o que gosta, o que vai fazer o que pode melhorar, onde erra. Para ela existe uma dificuldade em saber o que seria importante relatar sobre ela mesma, no entanto, destaca “acho que eu sou uma pessoa legal, acho importante as pessoas saberem que eu sou legal. Mas a maioria das pessoas até sabe, eu acho. Eu acho que eu sou bem comunicativa, assim, eu gosto de conhecer as histórias”.

Em relação ao que ela costuma expressar nos seus *graffitis* Nathalia define que “na verdade eu pinto o que vem na cabeça [...] Eu gosto muito de surrealismo, de fazer coisas assim, meio que um abstrato meio que existe, assim sabe?”. A artista afirma não ter elaborado uma persona e que gosta da estética da luz e da sombra “então são coisas meio dramáticas, né? Quando você mexe muito com luz e com sombra eu acho que isso te leva um pouco ao drama”. Sobre a criação de sua identidade no *graffiti* e conseqüentemente o reconhecimento desta pelas pessoas a artista afirma:

A fotografia me deu muita noção de luz e sombra. E por gostar muito de fotografar, também assim, tem muita coisa em preto e branco, eu acho que também é da minha personalidade - tem uma *drama queen* aí dentro - Eu acho que eu boto um pouco disso no meu graffiti. [...] Eu gosto muito de fazer um busto que ele é preto e cinza. E que ele é meio dramático, porque ele tem uma luz de um lado, do outro. E é uma coisa, meio assim, você olha para ele e fala: “Nossa, mas que drama!” Mas também não tenho muito, assim, ainda tô tentando entender qual é a minha identidade dentro do grafite, sabe? É difícil e é uma coisa que é muito cobrada, a galera cobra a tua identidade. “Ai, aquilo ali, já sei de quem é”. Pô, eu vejo *graffiti* o tempo inteiro, eu ando na rua falando “lh, aquele ali é de fulano”. Daí quando eu olho o nome, é dele mesmo. “Pô, aquele ali foi aquela menina que fez”, é o nome dela mesmo. Eu gosto de reconhecer mesmo, sabe? Então, eu gosto de ter uma coisa com olho, assim? Eu gosto muito de olho, então, às vezes, quase sempre quando eu pinto eu tento colocar aqueles olhinhos ali. Eu acho que o olho é uma coisa que me marca muito nas pessoas, é uma coisa que eu levo muito pro *graffiti* também, pra minha pintura em geral (VALÉRIO, 2019).



### 2.3.1.5 Aline - Tag: Ninnex

@dualninnex

Foto 9 - Aline



Fonte: A autora, 2020.

Aline tem 24 anos, nascida e criada em Manguinhos, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Em relação aos seus pais afirma que eles incentivam a prática do *graffiti* através de auxílio na compra dos materiais para a prática, para ela eles “são de grande ajuda para mim, principalmente nessa questão de material, assim, pra eu iniciar”. Ela reside com seus pais e atualmente está estagiando como monitora de uma exposição artística itinerante. Sobre sua identidade de gênero problematiza:

Minha identidade de gênero? Isso é bem complicado pra mim. Eu gosto de ser mulher, eu me sinto mulher. Mas tem vezes... porque o gênero, a sociedade diz muito pelo que você tá vestindo, né? E eu gosto de usar umas roupas masculinas de vez em quando, e aí algumas pessoas acham que eu tô querendo ser homem, mas não. Eu gosto de ser mulher. [...] eu era bissexual mas agora acho que eu to me entendendo mais como lésbica (PERES, 2019).

Em relação ao que gostaria de destacar sobre a sua própria personalidade e vida, Aline entende que seria um tanto “pesado” responder.

Acho que é importante saber sobre mim que eu tenho uma inconstância muito grande, mas isso eu não vejo como negativo, eu vejo como uma forma que eu sempre não fico muito estagnada em uma parada. Se eu achar isso aqui, eu vou fazer outra parada e não pilho muito com isso, sabe? Sou bem solta (PERES, 2019).

Em relação ao conteúdo de suas obras ela acredita que com a vivência da pixação, em escrever nomes, ela refletiu sobre sua prática e modificou seus trabalhos elaborando a expressão de seus sentimentos e experiências de vida:

Antes eu também não tinha muito pautas sociais nos meus desenhos, era mais de nome. Queria meu nome pela cidade. E aí agora esse ano eu tô usando a arte para expressar o que eu sinto. Tanto que minhas telas têm algumas delas que são muito pesadas pra mim, hoje eu fico olhando. Porque eu vou no momento e principalmente quando eu tô numa fase ruim, eu tento destravar aquilo lá na tinta. E aí tem algumas temáticas... muita temática sobre a solidão da mulher negra. E agora com essa minha transição, que eu não sei, porque eu me entendia como bissexual e agora eu tô entendendo mais como lésbica. Aí agora eu venho trazendo essa temática. E também estou incorporando um pouco de espiritualidade, sem religião. Eu acredito muito nisso (PERES, 2019).

### 2.3.1.6 Dávila - Tag: Allud

@pontesdavila

Foto 10 - Dávila



Fonte: A autora, 2020.

Dávila nasceu em maio de 1986, em Ipueiras no Ceará, mas tem como referência de sua cidade natal a cidade de Guaraciaba do Norte, uma cidade da Região Serrana deste estado a seis horas de distância de Fortaleza. Sobre a região destaca que ela foi importante para a formação da sua identidade pessoal, afirma que em relação a paisagem do local existe uma “quebra de estereótipo” em relação ao que seria “a paisagem do Ceará. Você tem muito a referência do Nordeste como seco e lá é uma serra, uma serra com muito verde”. Segundo a artista somente depois de adulta descobriu que “é a cidade com maior altitude do Ceará”. Neste sentido, relata sobre o deslocamento de sua família do estado do Ceará para o Rio de Janeiro:

Então são uns 905 metros, algo assim. E hoje para mim ainda tá no lugar de descoberta da minha própria identidade, porque eu vim pro Rio - falando já sobre a minha família - eu vim para o Rio com a minha mãe, aquela tradicional história, né? Meu pai tinha terra, do meu avô, né? Mas as coisas não tavam andando, a minha família praticamente é de agricultores, e aí meu pai veio para o Rio para ter alguma condição de vida melhor e para dar uma condição de vida melhor para a família. Isso foi, eu acho, que na década de 90, no início. Meu pai veio, aí ficou minha mãe, meu irmão e eu ficamos na casa da minha vó e um ano depois nós viemos para cá. Inicialmente a gente morou numa vaga aqui em Botafogo, e depois de um tempo nós fomos morar na Rocinha, onde a gente tinha uma tia (ALVES, 2019).

Sobre a vivência na favela Dávila destaca que “foi uma mudança muito grande porque a Rocinha para mim tinha um lugar de afetividade” e foi neste local onde a artista teve sua primeira aproximação com a arte, “eu era uma criança. E foi uma mudança muito grande também, porque foi lá que eu comecei a ter contato com arte”.

Primeiro na escola, eu estudava no Jorge Fister, eu desenhava bem desde criança. E eu fazia aula de artes visuais na escola e depois comecei a fazer teatro porque eu era muito tímida, minha mãe me colocou num teatro porque eu era muito tímida. E isso tava num contexto familiar que meu pai era - ele é ainda, né? - alcoólico. Então, assim, ele não é um alcoólico que não é violento mas que em geral gerava uma instabilidade muito grande na família. Então eu era uma criança muito muda e uma adolescente muito insegura e muda. Muda. E minha mãe me colocou, com uma graça divina, no teatro pra eu aprender a falar. Fiquei tagarela pra caralho. Eu acho que tinha uns 13 pra 14 anos. E aí nessas aulas de arte eu comecei a ter contato com Tarsila do Amaral, com a semana de 22, foram coisas que me marcaram muito, na época. E eu acho isso muito positivo porque foi uma referência inicial. Inicialmente, claro, como muita gente eu gostava mais daquelas coisas mais figurativas, e aí para mim, foi uma ruptura de olhar, tipo a Abaporu, que até recentemente eu grafitei lá no Vidigal. Pra mim foi muito simbólico, porque é um Abaporu mulher, e aí é uma coisa que eu não sei se todo mundo sabe, porque talvez eu não fale, mas precisa falar? Mas eu sei! Enfim, foi basicamente assim que eu comecei a ter contato com a arte (ALVES, 2019).

Em relação a sua aproximação com a arte e as relações da favela da Rocinha Dávila aponta que esse processo de desenvolvimento possibilitou pensar em outras dimensões da sua vida cotidiana e alcançar outros espaços.

Como eu gostava de desenhar eu comecei a fazer teatro na Rocinha também, eu fazia, eu participava da Via Sacra da Rocinha<sup>21</sup> que foi um grupo que me abriu muito a cabeça com relação à vida, ao que era morar na Rocinha, em uma favela. Quebrou muitos estereótipos com relação a “você tem que estudar pra sair da favela” e não “você tem que estudar porque você tem que estudar”. Minha mãe sempre teve um discurso muito grande de colocar educação para mim e para o meu irmão como um transformador da minha situação social. E eu acho que deu certo, no

---

21 Via Sacra da Rocinha, um dos maiores espetáculos a céu aberto da cidade, onde os próprios moradores da comunidade são os protagonistas interpretando a caminhada de Jesus Cristo até o Calvário.

sentido de que hoje sim... mas eu sei que hoje a luta não é só isso (...) Não é só faculdade, bebê (ALVES, 2019).

Dávila se identifica com seu gênero biológico feminino, sobre a sua sexualidade afirma que “hoje eu me percebo bissexual. Tive algumas relações, não profundas, com mulheres, me identifiquei, gostei. E tive a maior parte do meu tempo, relações com homens. Mas hoje eu me percebo bissexual, é um lugar que eu ainda tô tateando”. A artista traz uma definição interessante sobre sua própria sexualidade, relata: “eu tive um relacionamento de grande admiração - ‘apaixonamentos’ - e aí eu considero isso bissexualidade porque não é só no lugar do sexo mas é da afetividade de olhar uma mulher, se sentir atraída, ter admiração, querer estar perto, do carinho”.

Sobre a criação de sua assinatura, sua tag a artista afirma que foi um processo que possibilitou “uma certa liberdade, né? E acabou que, assim, ficou nesse lugar de gênero, de ancestralidade, de saber que eu sou o resultado de mulheres e homens do passado e do presente; Allud é... [...] É um anagrama”. Para a artista, a criação de sua tag foi um processo misto de se entender com a maturidade que conquistou e por já ter “trabalhado em companhia de dança, e na época eu aprendi um pouquinho sobre captação de recursos então você tem que saber usar as palavras”.

### 2.3.17 Fabia - Tag: Bertoleza

@bertoleza

Foto 11 - Fabia



Fonte: A autora, 2020.

Fabia nasceu em outubro de 1983, carioca, nascida em Santa Cruz. Ela e a família viveram por seis anos na favela de Antares, porém segundo a artista “como a gente vai crescendo né? Meu pai vendo toda aquela situação. Meu irmão já querendo se envolver com o que não devia ai a gente se mudou”. A família se deslocou para o centro de Santa Cruz.

Sobre as temáticas que Fabia propõe para seus *graffitis* afirmar que tem pensando muito sobre o processo de criação de sua persona:

[...] eu desenho uma sereia toda mordida, ensanguentada, na cabeça no corpo. Então é como se eu tivesse reproduzir o que já acontece com a mulher. Então isso não é bonito. Eu tenho que arrumar um jeito mais poético de expressar essa violência. Eu fiquei gente, mais porque, eu só consigo me expressar assim. Aí eu comecei a perceber que quando as pessoas falam de criança. Isso quando eu fui pro centro espírita de Allan Kardec, lá na barra. Claro, lá é um ambiente branco né? E aí num dos vídeos tava passando e cantando uma música e mostrando as crianças do mundo. E ai tem criança loira, criança ruiva, criança rosa, criança *pink* não sei que, e ai quando vai mostrar a criança negra é sempre aquela criança pobre fudida da África. Eu falei gente, não tem preto aqui? Não tem criança preta que vai pra escola, que tem família? Assim a visão do negro tá sempre atrelada, e isso vem fazendo um reforço na nossa cabeça. Eu não vejo médico então eu não posso ser médico, e as crianças são ferradas então eu vou procurar um marido branco e fazer uma criança branca. Eu não to em lugar nenhum eu sou uma merda. Então eu vou querer ser eu? Não. Então eu acho que esse meu graffiti, eu entendi. Ele não tava trazendo coisas boas. As pessoas que olhavam viam era mais sofrimento. Isso vai ser mudado, com certeza, porque agora que eu entendi (CORREA, 2019).

### 2.3.1.8 Alyne - Tag: Lyne

@lyne\_grafiteira

Foto 12 - Alyne



Fonte: A autora, 2020.

Alyne nasceu em fevereiro de 1991 em Fortaleza no estado do Ceará, atualmente reside na cidade do Rio de Janeiro há mais de seis anos. Sobre sua família relata:

Minha família é meio misturado, indígena, porque tem muito indígena pelo Ceará e pretos, né? Então é uma família que tem preto de pele clara, preto de pele escura, tem tudo. E muito indígena também. É uma família como qualquer família nordestina, eu acho, que a gente sempre batalhou pela sobrevivência, pra estar junto. Apesar de a gente ter o amor e saber que pode contar um com outro, eu acho que a gente foi criado muito individual mesmo, assim, para sobreviver cada um no seu, cada um dando conta que tem que ir atrás de trabalho, tem que ir atrás disso. Mas sabendo que a gente tá junto, que a gente pode contar um com outro mesmo assim, né? Que eu acho que é muito diferente do rolê aqui no Rio, por exemplo, isso da família. É uma coisa que eu sempre falo para a Virgínia, que é a minha companheira, né? Que aqui o pessoal tem muito essa coisa da família, sabe? E no Nordeste, eu acho que é cultural também, não sei, acho que a gente tem tão pouco tempo pra tá junto, né? Tem tanta coisa para resolver, vida para sobreviver, que a gente acaba perdendo, né? Eu estou pensando que há pouco tempo eu acho que eu ouvi da minha mãe um 'eu te amo', sabe? Fui eu que inseri isso também, um 'eu te amo', 'eu gosto', sabe? Demonstrar um carinho. Porque tem isso também né? Minha mãe já é uma idosinha, tem 72 anos, então ela é assim, caboclon. Então ela tem muita dificuldade de demonstrar essa coisa do carinho, do afeto. [...] Mas essa coisa de falar o 'eu te amo' também é importante pra você sentir. E eu acho que é massa pra ela também porque é uma desconstrução também, né? (SILVA, A. 2019).

Ainda sobre sua família e o processo e abertura referente a sua sexualidade, Alyne destaca:

A gente tá todo mundo adulto hoje, então a gente vê as coisas de uma forma diferente, a gente lida com as coisas de uma forma diferente. E eu acho que a minha mãe tá sempre muito aberta também. Importante isso, porque eu sou bissexual, meu irmão é gay, então assim, tem um processo na família também, que para ela que tem 72 anos, não é um processo que seria, assim, muito difícil dela aceitar. Absorver, entender, porque é uma outra geração. Mas ela tá super aberta a entender, a respeitar, na verdade. Acho massa, porque a gente não quer ser aceito. A gente quer também, mas não é só isso, a gente quer o respeito. Não quer aceitar? Problema, mas respeitem. E eu acho que é uma condição massa que está sendo construída agora dentro da minha família, fico bem feliz (SILVA, A. 2019).

Alyne refletindo sobre sua autopercepção entende que sua trajetória de vida se relaciona a características e identidades dos sujeitos de sua região de nascimento, o nordeste:

Cara, quando a gente vai falar da gente é tão difícil, né? Porque é tanta coisa né. As pessoas falam várias coisas, "ah você é foda, porque você faz várias coisas". Mas eu acho que eu sou só um reflexo do que é uma preta nordestina, tá ligada? Porque é isso, velho, a gente aprende a fazer tudo, sabe? Porque tem muito isso, é um diferencial de cultura mesmo, porque tem gente que quer ser um profissional, "ah, eu vou me formar, ser um profissional nessa área, não sei o que..." Se a pessoa fica sem emprego nessa área, aí ela não consegue fazer mais nada. Aí acabou a vida dela porque ela não consegue mais outra coisa entendeu? Então, assim, eu acho que o meu diferencial é muito isso. Cara, para mim não tem tempo

ruim, entendeu? Se eu tiver que fazer qualquer coisa - que eu já fiz muita coisa na minha vida sabe assim? Desde fazer faxina, tudo... e eu penso assim, cara, também é uma escolha de vida (SILVA, A. 2019).

Sobre a temática de seus trabalhos define:

[...] meus graffitis são muito voltados para o empoderamento negro, principalmente das mulheres negras. Tem uma frase que eu sempre gosto de colocar nos meus graffitis que é: "Conheci Deus, e ela era uma mulher negra". E também faço muitas mandalas, porque eu já fazia mandalas antes [...] Mas os painéis que eu faço a maioria é de empoderamento negro. Na verdade, voltado para as questões das mulheres negras, porque eu também já fiz muito graffiti com os direitos sexuais e reprodutivos.[...] Eu tenho uma persona que é sempre uma mulher negra, mas dependendo muito do que for, eu sempre lanço a persona em cima da temática, entendeu? E sempre é uma mulher negra, então acaba sempre dialogando com o que eu quero falar (SILVA, A. 2019).

Dentre os relatos das artistas, mesmo que as narrativas não tenham se configurado uniformemente frente a organização das narrativas, alguns temas se apresentaram de forma marcante e significativa indicando caminhos para a articulação dos depoimentos dentro de eixos que configuramos como experiências comuns. A questão da prática artística é uma delas, destacamos também a condição de se sentirem pertencentes a um grupo e ainda a experiência de gênero como artistas.

A prática artística de acordo com os relatos, se configuram como uma das formas onde podemos analisar a expressão do graffiti entre mulheres. As entrevistadas experimentam e desenvolvem diversas expressões artísticas evidenciando a amplitude de possibilidades e frentes artísticas entre mulheres. O trabalho assalariado se conjuga muitas vezes com a produção artística e em alguns casos é central para a independência financeira destas mulheres.

Como visto a arte como parte essencial das necessidades humanas faz parte da vida cotidiana dos sujeitos de forma concreta estabelecendo relações e reelaborações que resultam em objetos artísticos e sujeitos reconstruídos por ela. A arte se liga a essência humana "o homem se eleva, se afirma, transformando a realidade, humanizando-a, e a arte com seus produtos satisfaz essa necessidade de humanização" (VÁZQUEZ, 2010, p.43).

As configurações que a sociedades capitalistas tardia assumiu frente a economia, a política e as dimensões da vida cultural de forma expressiva como indicado por Jameson (1996), redefiniu os processos sociais que configuram a vida cotidiana. A arte e suas manifestações e práticas são formas de o sujeito resistir a

estas determinações, no entanto, frente ao quadro atual ela tem sido utilizada como meio ideológico de ampliar e satisfazer as necessidades do capital. A arte como parte e dimensão que tem no trabalho seu fundamento é afetada pelo desenvolvimento produtivo, as formas econômicas e produtivas se ligam as formas artísticas no contexto do capitalismo tardio. Ela não se torna uma forma de 'suspender' deste cotidiano, pois imersa nele, e por nascer nele, na dimensão material deste modo de vida se torna estranha e perde sua autonomia e função social. De outra forma, este modelo econômico e social nega as potencialidades artísticas.

O pós-modernismo é a expressão deste novo padrão e dominante cultural, essa nova sensibilidade e representação sobre o mundo se misturam com as características anteriormente analisadas de vazio, de irrealidade e de confusões geradas pelo esmaecimento dos afetos e da falta de sentido histórico. Criando sentimentos de desalento e apatia frente as estratégias coletivas de transformação. As noções de tempo e espaço se perderam, o tempo se subordina as condições espaciais que cada vez mais assume características mercadológicas.

As representações artísticas que emergem deste contexto absorvidas pela dominante pós-moderna levaram os sujeitos a modificarem suas percepções e representações sobre si mesmo, sobre o mundo e sobre a história. A efemeridade, superficialidade e a fragmentação são características constantes nessa nova lógica cultural. Jameson (1996) acredita que esses elementos criaram um processo de desterritorialização cognitiva e que é necessário retomar a função cognitiva dos sujeitos e do espaço, assim como reestabelecer a função social da arte e de sua autonomia.

No entanto, acreditamos nas sugestões do autor que identifica possibilidades em meio a imposição cultural pós-moderna, a dominante não significa supressão de formas, manifestações e práticas culturais minimamente resistentes e ou progressistas a esta lógica. Seria ingênuo assegurar que as formas culturais contemporâneas, e aqui configuradas na prática do graffiti, se caracterizam de forma totalmente resistente às investidas pós-modernas, o que asseguramos diz respeito a que essa prática ganha um sentido disruptivo e transgressor se analisadas no contexto da vida cotidiana de mulheres.

Ressaltamos que, como visto nos relatos das entrevistadas, nem sempre a noção de resistência a lógica mercadológica e a percepções sobre a realidade está



embasada no real entendimento da função social da arte para a sociedade. O engajamento político da arte assumido por algumas, nem sempre se expressa na fala de outras. No entanto, afirmamos que o movimento artístico elaborado por mulheres em si mesmo se configura como um elemento político, na medida que desafiam a presença feminina em espaços ainda predominantemente masculinizados. Neste sentido, conseqüentemente desafiam a lógica capitalista que tende a definir os lugares e papéis sociais aos sujeitos.

Portanto, esta prática artística reivindica mudanças objetivas na vida cotidiana destas mulheres. Elas ampliam as experiências artísticas como também, ampliam as experiências de gênero e conseqüentemente reelaboram atitudes que modificam o entendimento sobre suas próprias realidades cotidianas.

Destacamos que mesmo mediante as falas e relatos de todas as artistas, existe uma dificuldade de reconhecimento de seu potencial artístico. Todas desenvolvem de forma constante e regular alguma atividade que se volta a arte. Porém, muitas delas contrapõem e referenciam a arte elaborada por homens, no sentido de indicar que estes, possuem um maior desenvolvimento técnico ou profissional nesta área. Cabe aqui retomar a lógica estrutural que submete ideologicamente mulheres a assumirem papéis sociais que distanciam mulheres das elaborações artísticas tidas como “grandiosas”. A arte, como parte e dimensão da vida social, ainda em sua grande maioria, e expressões, tem como referências os homens.

Às mulheres cabem atividades artísticas tidas como menos ou de menor grandiosidade, como as desenvolvidas em âmbito doméstico e voltadas as atividades do âmbito privado. Assim como destaca uma das entrevistadas, acreditamos ser necessário reelaborar o sentido da grandiosidade artística, visto que como entendido por Lefebvre é na vida cotidiana que reside a potencialidade transformadora.

A experiência nos termos de Thompson (1981), como produto da condição material e ideológica da sociabilidade onde os sujeitos estão inseridos é o conceito pelo qual compreendemos que as mulheres conseguem elaborar suas percepções sobre suas próprias realidades e a de suas semelhantes. Essas mulheres como grupo reelaboram situações vivenciadas, se reformulam enquanto sujeitos, enquanto mulheres. Repensam suas experiências de vida e de prática artística, se questionam e constroem respostas e sobretudo, elaboram significados das suas próprias

experiências e de outras experiências em comum com outras mulheres. Para Thompson (1981, p. 16):

Mas a questão que temos imediatamente à nossa frente não é a dos limites da experiência, mas a maneira de alcançá-la, ou produzi-la. A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamento. Surge porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais, e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo. Se tivermos de empregar a (difícil) noção de que o ser social determina a consciência social, como iremos supor que isto se dá? Certamente não iremos supor que o "ser" está aqui, como uma materialidade grosseira da qual toda idealidade foi abstraída, e que a "consciência" (como idealidade abstrata) está ali. Pois não podemos conceber nenhuma forma de ser social independentemente de seus conceitos e expectativas organizadores, nem poderia o ser social reproduzir-se por um único dia sem o pensamento. O que queremos dizer é que ocorrem mudanças no ser social que dão origem a experiência modificada; e essa experiência é determinante, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e proporciona grande parte do material sobre o qual se desenvolvem os exercícios intelectuais mais elaborados. A experiência, ao que se supõe, constitui uma parte da matéria-prima oferecida aos processos do discurso científico da demonstração. E mesmo alguns intelectuais atuantes sofreram, eles próprios, experiências.

Thompson (1981, p. 15) nos ajuda a refletir sobre a experiência de mulheres pois atenta-se para o fato de que “os seres sociais” através de sua capacidade de pensar modificam seu cotidiano, quando refletem e agem sobre suas vidas e suas realidades. Para o autor a categoria “compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento”. Portanto, acreditamos que os significados e os sentidos de ser mulher são percepções construídas por pessoas comuns, por mulheres comuns. Deste modo, a experiência de grupo dá sentido à vida destas mulheres, então, por meio deste materializam as experiências individuais e coletivas de ser mulher artista. É na experiência compartilhada que se identificam como sujeitos, um importante passo e elemento formador para a sua possível identificação como classe social.

Destacamos o agrupamento das Afrografiteiras como grupo de mulheres artistas, no entanto, ressaltamos que as mulheres o têm como referência e que a partir dele constituem outros espaços, arranjos e agrupamentos de mulheres artista pela cidade do Rio de Janeiro.

Para tanto Cynthia, indica suas percepções sobre o graffiti e a sua aproximação com esta prática artista: “comecei a fazer graffiti mesmo depois do afrograffiteiras, em 2016” a artista reafirma o que debateremos a seguir referente

aos riscos de uma mulher estar na rua como impedimento de sua circulação pelo espaço urbano. “[...] Tinha muito medo de ir para o muro sozinha, só ia nos muros da Rede Nami, porque eu sabia que tinha alguém comigo, eu sabia que não ia tá sozinha. Ou na aula, ou no muro da Tavares Bastos.”<sup>22</sup> No entanto, afirma que seu primeiro contato com o graffiti foi na adolescência:

[...] eu tinha muito amigos que pichavam. Só que não chamavam, e eu sempre gostei de desenhar: 'ok! é bonitinha, mas tipo... não, não vai com a gente!'. Mas eu sempre fiquei com isso na cabeça. Aí na faculdade tinha uma menina lá que ela grafitava e ela dava aula de grafite. Só que, faculdade. Eu nunca tinha tempo, estágio... aí também não fiz com ela. Aí, quando eu terminei a faculdade conheci a Rede Nami e fiz o curso. E aí de lá para cá, dei essa pausa quando comecei a trabalhar e com esse relacionamento também... e aí voltei com tudo agora, dando oficina. Agora depois de Maio que eu voltei mesmo a ter contato com os amigos do grafite, já sai pra grafitar com eles a pouco tempo. Já fui grafitar sozinha pela primeira vez, peguei um dia, tava até chovendo, fui em Madureira e fiz o meu personagem lá. Então, agora é uma coisa que eu sei que vai ficar. [...] agora eu vi que tem tudo a ver com meu trabalho que é uma coisa que eu posso fazer e que é uma coisa que é bom para mim. Colocar minha arte na rua né? Porque eu tinha uns problemas de fazer meus desenhos e guardar. Não mostrar para ninguém. Não Expor. E fazer meus desenhos na rua, e expor é muito bom para mim (SILVA, 2019).

Cynthia reflete também sobre as possibilidades políticas da prática do *graffiti*:

O graffiti é político demais. Mas nem todo mundo que tá no grafite quer dizer que seja uma pessoa progressista e que esteja pensando em questões de Rua, entendeu? De ocupar os espaços, de ocupar a rua, as vias públicas. A maior parte não tá nem aí! Tem que falar! É muito comum você andar por aí e ver pixações de: 'Lula Ladrão!' Coisas completamente alienadas. Você vai conversar com essa pessoa e ela não tá nem aí! Ou então: 'Deus é Amor!' Tem de tudo no graffiti, não é só pessoas progressistas, e que se importam com essas questões né? Tem muita gente que tá ali poque [...] começou a pixar e gostava de desenhar. Tem muitas histórias assim. Não tem um grafiteiro padrão. Nem todo mundo vai ter a mesma história e as mesmas opiniões. Mas assim, quando a gente vê que a prefeitura manda cobrir certos grafites, né? Ou manda sei lá... ou faz leis mais duras para poder reprimir pixador. Cê vê que tem um resultado político, né? Nisso aí. Mesmo que quem faça o grafite as vezes não tenha a consciência. Mas muitos tem, que bom né? (SILVA, 2019).

Em relação ao *graffiti*, a forma de aproximação e as possíveis transformações que geraram em sua vida Yaya relata:

Tá, eu comecei, eu entrei na faculdade pra estudar pintura, em 2016, já conhecia o trabalho da J.lo<sup>23</sup> pelas redes sociais e, eu sempre fui muito interessada nisso mas eu não conhecia meios de ingressar. Eu acompanhava sempre o trabalho dela, e as coisas que ela fazia por aqui, porque a J.lo é minha vizinha. Então eu sempre via trabalhos dela surgindo

22 A artista faz referência a Galeria a Céu aberto que existe nos muros da Comunidade Tavares Bastos.

23 Apêndice – Foto 4

por aqui e eu comecei a prestar atenção. E em 2016 eu vi que tinha uma oficina da NAMI que ia abrir, acho que foi na Maré. Mas eu não consegui me inscrever. No ano seguinte eu consegui, eu entrei na turma na Tavares Bastos em 2017 e fiz Afrografiteiras durante um ano, ou foram seis meses, não sei. Durante 2017. E foi o momento em que eu comecei mesmo a praticar. O meu primeiro grafite de fato não foi pela NAMI, foi em São Paulo, junto com a J-Lo. Na casa de uma amiga nossa que abrigou a gente numa viagem que a gente fez, de militância. A partir daí eu comecei a trabalhar muito com ela. Então acredito que a minha trajetória enquanto artista urbana é do lado da J.lo (FERREIRA, 2019).

Nesse trecho percebemos como a influência e a parceria entre mulheres grafiteiras é um fato a ser destacado. Assim como no trecho a seguir onde a artista mostra de forma essencial o sentido da arte urbana e de seu potencial valor de uso em relação ao território urbano:

Eu acho que eu comecei a grafitar porque eu via as artes pela cidade e percebia como aquilo impactava na minha vida. Porque a arte urbana é uma arte pública, é uma arte que interage com a cidade e com as pessoas, diferente da arte acadêmica, que fica dentro dos museus. Dentro da caixa, do bloco branco lá. E eu percebia como isso influenciava na vida das pessoas. Depois que eu comecei a fazer esse trabalho eu comecei a ter um reconhecimento maior do público que eu esperava sempre: pessoas pretas, principalmente mulheres pretas. Então acho que a diferença é essa, o grupo de pessoas que o meu trabalho atinge. Que eu realmente espero atingir (FERREIRA, 2019).

Sobre a aproximação com o *graffiti* Suka relata:

E aí como o tempo eu desenvolvi desenho para roupas e comecei a sentir vontade de desenhar outras coisas. Graffiti assim, eu tinha vontade de começar a grafitar desde criança, mas pensava: “Gente? Eu? Uma mulher? Uma garotinha da igreja? Vou grafitar? Ai foi passando o tempo e eu conheci o feminismo em 2013... que foi quando tive o primeiro contato com arte e gênero. Porque, que eu falo isso? Por que eu comecei a ver mulheres pintando peitos, mulheres pintando vaginas, mulheres pintando várias partes do corpo. E aquilo me intrigou, e vi como uma certa estranheza também, achei esquisito. Sendo bem clara! Ai eu comecei a pesquisar tentando entender porque que elas estavam pintando aquilo. E eu entendi que aquilo era o empoderamento. Era uma ferramenta pra fazer as mulheres se amarem mais, pra entenderem mais o seu corpo e quererem sim, discutir mais sobre isso. E fazer com que essa mensagem chegue cada vez a mais mulheres, né? Porque às vezes uma imagem fala muito mais do que uma palavra (SOARES, 2019).

Sobre a arte e as possibilidades de estabelecer uma interação com as pessoas, afirma que “eu não faço só *graffiti* no muro, eu pinto alguns quadros também. [...] porque o *graffiti* não necessariamente eu vou ter o contato com público. Às vezes me marcou, porque eu coloco uma @<sup>24</sup> no *graffiti* e compartilham na internet”.

---

24 Símbolo da arroba é utilizado para indicar o endereço nas redes sociais.

Mas não necessariamente a pessoa vai falar que ficou impactada com aquilo. Já com os quadros que é uma relação mais pessoal, sim. Eu fiz um quadro para um amigo meu que era realmente uma coisa muito pessoal. E falava sobre essa questão de expandir e se abrir para a criatividade eu queria realmente atingir ele, ele é da Itália. Não conheço a família dele, e ele me deu esse feedback dele e da família falando que todo mundo se impactou com aquela arte. Porque ela fala muito de muitas formas diferentes e que ele fica tocado todas as vezes que ele olha para aquele quadro. Ele sente que tem que mudar mais um pouco. Teve uma pintura que eu fiz, que foi uma intervenção para esse dia lá da performance de Leila Gonzalez [...] e várias pessoas já me falaram que se sentiram tocadas por aquela obra que ela realmente ela fala muito. As pessoas não entram em detalhes, mas fala que mexe (SOARES, 2019).

Sobre outra expressão artística que tem feito parte de sua prática artística Suhka relata:

A minha primeira performance foi no Despina<sup>25</sup>. A segunda foi no Leblon, foi a convite de uma artista e ela convidou alguns artistas, mediadores e arte-educadores pra fazer essa performance junto com as obras de arte dela, que era fotografia. E a terceira performance foi no Parque Lage. Uma performance inspirada no livro de Lélia Gonzalez<sup>26</sup>, “Lugar de Negro”. Onde ela fala sobre a magia que tem dentro da gente e fala sobre o negro que tem um “eu branco” dentro de si. E sobre a gente se limpar dessa visão eurocentrista, enfim. Então eu aproveitei a fala da Lélia que dialoga com os meus trabalhos né? Eu senti muita conexão com ela, e ela fala muito sobre o feminismo. Então eu fiz essa performance lá, que pra mim foi muito especial, porque foi a primeira performance que eu fiz sozinha. E a segunda vai ser no Museu da República, essa performance vai dialogar com a exposição que eu vou participar e que vai inaugurar dia 15 de novembro no Museu da República. A exposição ainda não tem um título, a curadoria é da Kyna Eleison<sup>27</sup>, minha, com outras mulheres negras. A minha obra se chama “Além do olhar” que é exatamente falando desse olhar para dentro e para fora ao mesmo tempo. É um olhar além dos seus olhos, dos olhos físicos (SOARES, 2019).

Suhka acredita que a arte quando se relaciona com a sua subjetividade atinge o objetivo de chegar às pessoas.

Eu me sinto feliz, porque o objetivo principal é atingir as pessoas e mudar alguma coisa. Porque antes eu tava pintando a persona e eu sentia que... tá! Eu era uma mulher negra pintando uma mulher negra. Uma persona<sup>28</sup>, mas eu sentia um vazio naquelas pinturas. Eu me sentia empoderada em pintar por estar fazendo uma obra uma mulher negra na parede, mas aquilo para mim era vazio, faltava alguma coisa. O que faltava na real, era o que tinha dentro de mim. Eu precisava colocar aquilo que existe dentro de mim para fora eu acho que agora eu tô conseguindo alcançar, ou talvez começando a alcançar o objetivo (SOARES, 2019).

25 Despina é uma associação sem fins lucrativos, um espaço independente localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro formado por vários ateliês de arte. Realizam residências artísticas, exposições, oficinas, debates etc. Desenvolvem também plataformas de pesquisa, produção e intercâmbio nos campos da arte e do ativismo cultural.

26 Lélia Gonzalez foi uma ativista intelectual negra, professora e antropóloga brasileira.

27 Kyna Eleison é curadora e pesquisadora em arte. Historiadora, filósofa, cronista e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

28 Personae ou personagens ou *characters* é a técnica de fazer uma ilustração ou desenho de animais ou pessoas de formas abstratas ou realistas.

Sobre a sua vivência no grupo Afrografiteiras no ano de 2017, Suhka afirma que “comecei assistir algumas reuniões e aulas. E ouvindo palestras sobre violência, feminino, empoderamento da mulher negra, enfim isso foi me dando cada vez mais força pra me colocar enquanto mulher, enquanto artista.” Neste sentido o grupo para ela “fez total parte do meu processo de desenvolvimento para ser uma artista mulher”.

Hoje eu me reconheço como uma artista multidisciplinar. Tenho essa marca de acessórios que eu falei, Suka Ateliê, grafito, faço performance. Eu acho que tá tudo muito conectado, porque eu tenho efeito pesquisas né? De autoconhecimento, de transformação pessoal, filosofia africana, egípcia Kemética. Isso tem cada vez mais entrado na minha arte. É a ideia do co-criar e de se reconectar com a nossa essência sabe? Com o universo. E isso eu tenho falado muito na minha arte atualmente. E principalmente da mulher negra, nesse contexto né? Do eu negro e da mulher negra enquanto ser pensante. Ser que faz, que atua, que cria e que é capaz de fazer sem depender necessariamente de uma mão masculina. As mulheres elas conseguem fazer juntas e ela sozinha também consegue fazer, sabe assim? Mas além disso eu proponho que nós somos todos partes de um todo, fazemos parte de um todo. Não Existe uma separação né? (SOARES, 2019).

Nathalia relata que sua aproximação com a prática do *graffiti* se deu desde nova, quando teve contato com amigos artistas que pintavam.

É muito a galera do rap, de roda de rima e tal. E acho que daí veio esse... de conhecer o grafite, de gostar, de falar: “porra que irado os cara fazendo desenho no muro manerão!” Porque assim, eu não nasci na Zona Sul, minha família não é uma família periférica, nem uma família pobre, de baixa renda assim. Eu tive uma vida boa, estudei em colégios bons. E dentro do que eu queria e precisava eu tive acesso. Então, até frequentei muito museu quando era mais nova, fui em exposição e tal. Mas o graffiti, cara, ele é uma parada que tá na rua, no teu dia a dia, você não precisa ir até um lugar para ver. Você saiu de casa você vai ver alguma coisa nem que seja uma pichação, uma letra no muro. Você tem acesso. Eu acho que por vir da Zona Norte, o caminho até a Zona Sul, até o centro, tu vê muito. Então eu acho que meu primeiro contato com grafite é isso: sair de casa e ver. Aí quando eu andava de skate, lá pelos meus 15, 16 anos, tinha um amigo da galera que tentava fazer graffiti. Ele fez um graffiti irado na praça que tava totalmente abandonada e tinha uma rampa de skate que a gente andava todo dia. E aí um dia ele foi lá e pintou e eu fiquei: “Caralho! que foda!” E aí eu acho que foi ali o primeiro contato, assim, não fazendo, mexendo com isso, mas recebendo. Foi de um homem, e aí eu tive um namorado, né? E ele também desenhava pra caralho. Ele até que fez um rolezinho lá perto com esse amigo e eles pintaram uma escola que tava abandonadassa também. Grafitaram e tal, então, esse é meu primeiro contato foi vendo os meninos fazendo, assim (VALÉRIO, 2019).

Nathália retomando sobre o início de sua prática com o graffiti aponta o grupo Afrografiteiras como referência de aprendizado não só da expressão artística do *graffiti*, mas de conhecimentos e vivência com outras mulheres, e de contato com realidades de vidas muito diversas:

[...] conheci a Rede Nami indicação de uma amiga artista, falou “pô, rolê maneiro, tu que gosta de pintar, vai lá”. Aí eu fui e gostei do rolê lá e continue. Sempre fui, para mim eu ficava ansiosa aos sábados para ir para aula, assim, e a gente não tinha só aula de graffiti, né? A gente desenhava no papel, a gente tinha conversas falando sobre mulheres. E, assim, a ideia principal delas era com mulheres negras, e como no início era mais aberta, então acabou que eu mesmo sendo branca pude ficar. A gente tinha muita palestra sobre mulheres negras. E, cara, isso para mim mudou meu rolê totalmente. De vida e de arte também. Porque é um acesso a uma galera e ouvir do outro coisas que você não escuta se você não tiver aberto para isso. Não estiver em um espaço onde isso seja estimulado, né? Porque, assim, as mulheres negras passam por várias paradas, mas não é um rolê delas sentarem num bar e falar: “nossa, hoje eu fui...” Coisas que vão passando por elas também e que a gente vai repetindo, sabe? Para mim foi importante para caralho esse início no graffiti porque me trouxe uma realidade de uma galera que eu não conhecia, que também o graffiti é uma coisa de uma galera mais periférica, né? Então assim foi a raiz da parada e também conhecer o espaço do outro, das mulheres negras e tal dentro do graffiti também. Porque não é uma coisa comum. A galera hoje em dia que pinta e que tem o nome [...] eu tenho pintado muito mais na rua, né? E as meninas negras que eu vejo pintando todas eu conheci na NAMI. Assim, eu não conheço nenhuma mulher referência - a Pammela, né? Mas aí tem a questão do colorismo - mas assim, periférica e tals eu não conheço outra mina a não ser a Pammela, que é conhecida. Mas eu posso citar vários nomes de mulheres fudas, sabe? E se você parar para ver é todo mundo branco. Então eu acho que o início do *graffiti* para mim já foi o início com essas referências. De estar no meio de mulheres negras, periféricas e num projeto social (VALÉRIO, 2019).

Diferente das artistas anteriormente ouvidas a jovem Aline relata sobre a sua aproximação com o *graffiti* que teve início diretamente pela vertente da pixação.

Minha aproximação com o grafite foi através da galera da pixação, xarpi, vou até falar na língua do xarpi. Foi através do xarpi. E aí eu gostava muito de pixar. [...] Eu comecei um pouco tarde. Foi com 16 ou 17. Eu pixava com uns amigos e não entendia aquilo como arte. Primeiro, assim, a gente só queria deixar nosso nome na cidade. Passar em algum lugar e ver, sabe? E aí eu comecei a gostar dessa coisa de tinta e aonde eu via tinta eu queria mexer em tinta e queria ir. Aí quando eu estava desenhando querendo criar nomes, né? E aí, nisso de mexer muito com tinta eu comecei a ver que tinha bastante rolê de graffiti e eu gostava bastante de ver graffiti. Mas aí também, é igual a arte contemporânea, eu tô me soltando esse ano mas sempre tem aquela barreira: que a gente ‘ai, não é para mim, cara, ser artista é para outra pessoa’. [...] De onde eu vim? Ser artista em Manguinhos? Artista pra mim era uma coisa de Zona Sul, sabe? Então no xarpi foi a mesma coisa, eu olhava pro graffiti e “eu não vou conseguir fazer, eu não vou fazer”. Mas aí eu comecei a entrar, comecei assim, a fazer uns Bombs, né? Comecei com Bomb e aí depois eu fui numas oficinas. Pegando conteúdo na internet também, aí eu comecei a fazer. Só que eu ainda gostava muito de letras, fazia muito letras. Aí esse ano voltando, eu já abandonei um pouquinho as letras e tô mais nos desenhos mesmo (PERES, 2019).

Sobre o *graffiti* e como ele interferiu em sua vida ou se ele modificou a forma como ela percebe as coisas, relata:

Ele mudou na minha forma de ver mesmo, das coisas, porque tudo que a gente sabe é condicionado, né? Pelo que as pessoas dizem. E aí onde eu fui criada a gente não é condicionado a pensar muito fora da caixinha. A favela tem um mundo paralelo e por mais que eu tive algumas vantagens, antigamente eu falava privilégio, mas agora não falo nem mais privilégio. Algumas vantagens sobre outras pessoas da favela, que eu tive acesso a colégio particular por um tempo e tive acesso a outras pessoas que moravam na pista. Mas ainda assim eu morava lá, então, eu meio que tinha uma cabeça de quem tava lá. E essa cabeça...você não se abre muito, sabe? E aí com o graffiti eu comecei a abrir de possibilidades. Até isso, até hoje é ainda um pouco persistente. De sair do perfeccionismo para você ser bom, sabe? Que o pessoal tem muito disso. Pra quem é leigo de arte para você ser considerado como um artista. Isso principalmente no graffiti, você tem que ter tudo muito certinho, tem que falar muito perfeito, tem que tá surreal pra você ser valorizado. Tem que ser surreal, tipo um Kobra<sup>29</sup> da vida, pra você ser valorizado. E aí, com essa imersão na arte que eu tô fazendo, eu tô vendo que não necessariamente. Sabe? Você pode fazer uma coisa nada a ver, mas se você conseguiu mostrar o conceito, tá ótimo (PERES, 2019).

Especificamente sobre a expressão artística do *graffiti* e como foi seu envolvimento na prática Dávila relata que se iniciou quando conheceu o grupo das Afrografiteiras:

[...] o *graffiti* veio para mim como uma surpresa do destino, porque eu fui casada e, enfim... Noivei, conheci Jorge, era noiva, aí ele foi diagnosticado com câncer. Desde o diagnóstico dele até a morte foram nove meses, então eu estava, acho que há um ano viúva. E uma postagem do grupo da KaBuM, que foi uma das ONGs em que eu fui aluna quando era adolescente, e tive contato com computação gráfica mais não fui até o final, que eu tive que começar a trabalhar no supermercados, aí eu tive que largar. Aí uma menina lá postou que ia ter oficina para mulheres negras. E aí eu mandei uma mensagem para saber se eu podia, né? Porque eu sei que existe recorte de idade, de gênero, de cor, de lugar que você mora também. E aí eu fui aceita e fui. E aí foi um processo longo, assim interno, muito rico e que eu entrei em contato com coisas que eu já tinha vivenciado antes, porque meu namorado é negro, né? Africano. E coisas que eu já percebia porque a minha ex-sogra é uma mulher negra e o meu ex-marido também, né? Então tinham coisas que eu me identificava muito, mas no lugar e aos poucos, me identificando como uma mulher branca, nordestina, favelada também, enfim, periférica (ALVES, 2019).

Sobre como *graffiti* possibilitou refletir sobre sua própria vida aponta:

E o grafite pra mim foi uma surpresa porque de certa forma eu tenho muitos desenhos que estão guardados e eu sempre tive vergonha de mostrar. Porque falam muito sobre um lugar subjetivo. E tinham muitos desenhos que falam de dor e eu ficava: 'puts! Mas se eu mostrar só isso, as pessoas só vão achar que eu só tenho dor'. Que nem quando eu falava que morava na Rocinha na PUC e eu era só 'Rocinha'. Quando eu trabalhei na Casa Rosa<sup>30</sup> e falava 'ah, eu sou da Rocinha'; eu era só 'Rocinha', eu não tinha nome. E eu não queria repetir isso, né? Perder a minha identidade. Ou tipo, não é nem perder, é ficar associada só a uma informação quando eu tenho nome, tenho idade, tenho história. É estigmatizada, isso mesmo. E aí o graffiti foi, um certo... foi uma contradição, porque se eu tava me escondendo, eu tinha que fazer o negócio no muro (ALVES, 2019).

29 Eduardo Kobra é um grafiteiro paulistano reconhecido por seus trabalhos muralista.

30 Casa de show e festas na cidade do Rio de Janeiro



O grupo Afrografiteiras segundo a artista Dávila, possibilitou que ela pensasse sobre questões subjetivas, mas que também reconhecesse e valorizasse outras mulheres. Neste sentido, fala que “a maioria das meninas tem 20 anos, e estão vivendo coisas que eu já vivi” segundo ela, teve que “lidar em alguns momentos com a coisa de ego” no sentido de perceber as potencialidades de outra mulher sem, no entanto, transformar isso numa rivalidade “[...] a menina tá mandando melhor que eu, porra! Desenho desde criança!”. A artista reconhece que foi um espaço que possibilitou “aprender a reconhecer o meu estilo, de perceber qual é a estética que eu tô propondo, de reconhecer a minha fala, a minha história, minha maneira de dizer e de reconhecer o do outro também”. Sobre as relações estabelecidas no grupo conta:

Tipo a Malu<sup>31</sup> eu me aproximei muito porque eu me vejo nela no sentido de: ‘caramba, ela é foda!’ Ela é muito foda no sentido de proatividade, de desenvolvimento, de disciplina, dedicação de foco. E ao mesmo tempo tem as questões da idade, né? Eu lembro de mim, e tem também uma questão de contexto familiar às vezes complexo que eu não sei nem o que dizer. E aí eu fui vendo também; tendo consciência dos privilégios que eu tinha, no sentido de - que antes eu já percebia um pouco na PUC, né? Porque por mais que eu tivesse bolsa na PUC eu me misturava lá e ninguém olhava para mim. Aí amigas minhas negras, não (ALVES, 2019).

Para Dávila a experiência no grupo Afrografiteiras possibilitou “uma coisa nova a coisa de ser mulher. O que que é ser mulher? O que que me marca como mulher?”:

E aí pra mim foi me trazendo esse exercício do que que é ser mulher, pelas discussões, pela experiência do graffiti mesmo, a coisa do corpo, que eu sempre me vestia mais coberta. Eu ainda tenho dificuldade de expor meu corpo, assim, no dia a dia. Mulheres muito diferentes, com expectativas diferentes com relação à oficina, com relação ao próprio trabalho e com relação à conversa mesmo, a expectativa da conversa. Foi muito rico, assim, a oficina (ALVES, 2019).

De acordo com Fábila, ela tomou conhecimento das oficinas de graffiti da Rede Nami que aconteceriam no Catete próximo ao seu local de trabalho e decidiu se inscrever:

Aí quando eu comecei a participar da Rede Nami eu me encontrei assim, eu me senti muito feliz. Primeiro eu já fiquei chocada com uma coisa que eu via e que ninguém ficava chocada. Eu falei pra J.lo: 'eu me sinto tão estranha, porque você me trata tão bem, tão educadamente, tão amorosamente'. Eu não tô acostumada com isso gente! Eu não tô acostumada com essas coisas. Minha mãe sempre me criou assim pra eu evitar as outras mulheres. Não levar nenhuma amiga para casa. Como se as mulheres fossem aquela coisa né? 'Fruto do pecado, elas são umas cobras e que vão tá querendo acabar com a sua vida e vão tá sempre querendo o que você tem'. [...] E lá na Rede Nami, várias mulheres juntas, várias histórias diferentes. De vez

---

31 Citada Anteriormente.

em quando acontecia ali... uns atritos. Mas o grupo tinha plena capacidade de resolver. Sem grandes estresses, sem falar: 'Vem cá! Vamo ali...' Sem xingar ninguém. Então ali, só essa convivência já foi gostosa pra mim. Então eu falei: 'gente, as mulheres não são monstras, pelo amor de Deus, sossega o facho!' (CORREA, 2019).

Segundo ela a mãe não gostava muito de receber pessoas em casa e ela foi se afastando de amizades, mas mantinha uma amiga próxima. Foi percebendo que a vivência em outros ambientes que não lhes eram domésticos podiam ser diferentes:

[...] eu percebi que as pessoas eram bem mais maduras. Até com relação aos homens. Eu sempre fui muito agressiva em relação aos homens porque lá em Santa Cruz quando eu saia, se um garoto cismasse com você... claro que isso em todos os lugares, mas lá eu não tinha liberdade. Nunca que eu poria sentar e tomar cerveja com um cara e ir embora pra minha casa. Porque esse cara, ele ia achar que, com certeza, ele ia me comer, ele ia achar que, com certeza, ia passar a mão em mim, ele ia achar que ia me beijar (CORREA, 2019).

Neste sentido, a relação e convivência com a família foi piorando “você vê seu tio sendo machista, dando em cima da sua amiga... Na minha família, ocorre... já ocorreu violência com as mulheres, agressão. Essas coisas que não tem sentido gente!”. Todas essas questões impulsionaram a artista para participação das oficinas de graffiti, de início como uma válvula de escape de sua realidade cotidiana:

E aí eu comecei a fazer terapia enquanto eu estava começando o graffiti. E o graffiti eu comecei assim, como se fosse uma terapia para mim eu explicava até dessa maneira, porque eu não tava ali tanto artisticamente. Todo aquele movimento foi fazendo um bem enorme pra mim. Essa liberdade de tá junto com outras mulheres fazendo amizade, indo para vários lugares que eu sou muito medrosa de pegar ônibus. Porque eu sou muito medrosa de sair: “há vamos lá pintar na ilha? Ha vamo lá pintar em Antares, vamos pintar...” sabe? Esse movimento ele é libertador. Porque a gente é criada pra ter certos comportamentos. E aí a gente vai se fechando e ficando com muito medo. Porque o mundo é muito medonho pra gente. Eu tava até conversando com meu marido e falei assim: “tem coisas que você não vai entender, eu não vou nem discutir com você. Porque você não tem medo. Você chega aqui as três horas da manhã. Você não tem medo de ir ... você não tem medo de alguém passar a mão na tua perna no ônibus, você dorme. Você não tem medo de ser estuprado. Você não tem medo de tomar um soco na cara. Porque qualquer pessoa que segurar o meu bracinho, não precisa ser com muita força, eu não vou conseguir sair. Sempre tive pesadelos com relação a isso, tá num lugar pedir socorro e todo mundo olhar e as pessoas continuarem passando nem ai! E esses medos vão ficando sim reais, quando a gente vai aumentando a nossa percepção (CORREA, 2019).

Sobre as oficinas e as possibilidades de relacionamento entre as mulheres participantes e os contatos que foram proporcionados, Fabia ressalta a diversidade de mulheres que conheceu e do impacto da escolha profissional delas em sua própria vida: “[...] caramba, eu to indo pra Rede Nami a gente conversa com negras

arquitetas, com pessoas formadas. Gente, eu nunca conheci, nunca conversei com ninguém fazendo doutorado. Até porque eu me fechava. Foi bom pra eu saber que é possível.”

Segundo a artista, ela sempre se sentiu confusa em relação a sua formação profissional tentando iniciar algumas faculdades, mas nunca concluindo, porém, a arte sempre esteve presente, mesmo agora casada e com sua filha:

E aí um medo, uma falta de coragem de fazer faculdade de arte. E aí, quando a Nami abriu as vagas pra estudar no Parque Lage. Porque eu também já tinha feito curso no Parque Lage há muitos anos atrás, numa época boa da minha vida. Eu falei meu Deus: curso com formação. Só que aí eu tava com bebê né? E eu falei: sossega seu facho! Agora você vai querer largar o bebê ir pra faculdade? Sabe? Mas aí eu comecei a pensar muito nisso, eu perdi muito tempo da minha vida. Ia pra faculdade de história não era, ia pra faculdade de direito não era. Administração não era, então... eu acho que tá na hora de perder esse medo. Não sei se eu vou conseguir me matricular, mas tô com foco nisso (CORREA, 2019).

Fabia afirma que sempre quis ser mãe, “acho que eu ficava mentindo para mim que não queria ser mãe”. Pois ela relacionava a maternidade com a sua própria experiência em relação a sua mãe, que segundo a artista foi criada com muita dificuldade e perto de situações violentas e reproduzia essa ausência de afeto. “E eu ficava vendo nas famílias de outras pessoas e pensava que era uma coisa de errado comigo. E o meu problema ainda hoje é isso, eu tenho que exteriorizar que os outros tem problemas o problema não é comigo, sempre.”

E aí eu engravidei. E foi muito importante eu ter ido pra Rede Nami. Transversalmente ter conhecido as meninas, ter participado de coisas isoladamente, ter participado da vida delas. Essas vivências foram me mostrando as possibilidades da vida da mulher, sabe? Que não era aquilo que eu ficava escutando da minha mãe, que era a vivência dela que parou há muito tempo atrás. Que ela não desenvolveu, ela não tem amigos, ela não sai. É como se eu tivesse certeza de que eu tenho uma rede. Sabe? Eu posso pegar a Elisa e ir lá na casa da Priscila. Posso pegar a Elisa vou lá visitar a Letícia. E o pessoal do teatro também que de vez em quando eu vejo. Então assim, essas pessoas me dão um apoio pra eu continuar vivendo nesse mundo. [...] Então eu não me sinto mais sozinha no mundo. E me descolei também da religião. Porque a religião só segrega e te isola. Tem frasezinhas feitas. A máxima então desse patriarcado escroto, é do valor acima de tudo e a família. Uma ova! A minha família são os meus amigos que me respeitam (CORREA, 2019).

O estabelecimento do grupo, para a artista, vai além das atividades da pintura “sempre quando tem uns desastres, a gente pergunta: ‘como tá aí, eu vi que alagou a Rocinha? Aí no Alemão o negócio tá estranho... é essa comunhão que fortalece a gente pra passar esse turbilhão de coisas ruins”.

Sobre sua aproximação com *graffiti* Alyne afirma que sempre gostou de pintar, e que “[...] fazia mandalas nos vinhos. Só que eu sempre trabalhei com pincel [...]. Não me acho desenhista até hoje, na verdade”. Pensando nesta fala da artista podemos notar como as mulheres geralmente tem a tendência de diminuir seus trabalhos por uma questão formalística. Segue o relato da artista: “eu olho meus desenhos e falo tudo bem. Posso até desenhar alguma coisa mas não é um desenho! Eu acho que é porque eu queria fazer uns realismos da vida”. Relata ainda:

[..] Então essa coisa da arte sempre teve na minha vida. Eu sou percussionista então eu sempre fiz muito instrumento. Essas coisas mais manuais, cara. Além de trabalhar com cabelo eu fazia artesanato. Fazia macramê. Eu trabalhei na praia vendendo meu artesanato. Foi uma época horrível também, não aconselho. Todo tipo de violência, cara, você fica muito exposta. Ainda mais quando você trabalha em praia assim bem turística, né? Aí só os gringos nojentos. Enfim, mas aí a gente sobreviveu essa fase mas também trabalhando com a questão da arte. Fazendo macramê, fazia negócio no cabelo que é com linha, tererê, essas coisas. E trabalhava com instrumento. Até hoje eu vendo tipo, xequerê, trabalho por encomenda, né? Mas é tudo trabalho manual. O *graffiti* eu tava de olho numa ONG<sup>32</sup> a muito tempo. Porque eu já conheci o trabalho da Nami. Eu já conhecia o trabalho da Panmela há muito tempo. [...] até que eu vi que tava aberto, aí eu falei vou tentar. Tô com os horários mais de boa e tal. Foi bem legal assim. Acho que foi um projeto super importante, sabe? Por mais que tenham várias questões que a gente sabe eu acho que é um projeto que chega na galera, sabe? Eu só tenho muitas críticas a forma como é feito. Porque eu acho que é um projeto importante para mim e é para muitas meninas que chegam lá através dessa coisa da arte. Porque às vezes muda a vida delas através dessa coisa. Meninas muito novas... a turma que eu fiz tinham garotas de 16, 17, 13 anos. [...] Tem uma galera preta que chega aqui como a Bebel do Gueto, por exemplo. Que já tá inserida em alguma coisa mas não tem uma oportunidade. E aí o *graffiti* também puxa ela pra um monte de outra coisa, que ela já é do hip-hop. (SILVA, A. 2019).

Sobre o projeto Afrografiteiras Alyne elabora críticas mais consistentes diferentemente das outras entrevistadas:

É um projeto super importante. É um projeto que tinha tudo para dar muito certo, mas tem muitas questões, né? Eu acho que falta muito essa coisa da política em si, sabe? Uma proposta do que que é o projeto, tipo, o projeto não é só um projeto de *graffiti* é um projeto político. Que é voltado para as questões das mulheres negras, e tal. Então eu acho que falta muito essa pegada sim. Mas nem vou entrar nesse detalhe. Foi um projeto importante para mim, eu acho que foi o pontapé para dar outra visão. Porque normalmente a gente pode fazer desenho que for, mas o *graffiti* é outro negócio, né cara? Então assim, hoje eu acho que eu me sinto muito segura fazendo o que eu faço e eu dou todos os méritos a esse curso sim. Porque é isso, foi o primeiro contato que eu tive com o primeiro contato que eu tive com o muro. Então a partir dali os horizontes foram se abrindo, né? Porque você vai se aperfeiçoando, mas fez toda a diferença (SILVA, A. 2019).

No entanto, Alyne elabora algumas percepções sobre o processo de formação no grupo Afrografiteiras e os desdobramentos em sua vida.

Então, minha vida mudou, porque agora eu sou grafiteira, né cara? Antes eu não era, agora eu sou. Agora o povo fica me chamando assim: “Ah, vamos fazer um graffiti não sei aonde. Chama a Alyne, aquela grafiteira”. Esses dias eu fiz um *graffiti* lá em Jardim Gramacho, eu fiquei tão feliz, tão feliz de levar uma cor para lá, para aquele lugar. Que é o lugar do Lixão, né? É o lixão do Rio de Janeiro que tá desativado e tal, mas a galera trabalha em torno do lixo lá. E é um lugar cinza, sabe? Porque é isso, é um lugar que o governo escolheu, a prefeitura escolheu, para jogar o lixo. Então, foda-se quem mora aqui, o lixo vai tá aqui, entendeu? [...] Eu fiquei muito impactada assim, e eu andando aquilo dali tudo eu não vi um *graffiti*. Eu acho que o meu *graffiti* é o único graffiti que tem naquele lugar, porque é muito cinza cara. E lá tem muito depósito, né? É um lugar que tem muito aquelas coisas de lata velha, de serralheria, essas coisas todas de entulho, né? Vai pro lado de lá. Então não tem muita cor. Aí eu fui fazer e tal. E foi muito massa, porque é uma ONG de crianças e adolescentes. E aí a galera me chamou nessa *vibe*: a gente quer fazer um graffiti aqui. Ah, tem a Alyne que é grafiteira. Então isso é massa, ver o reconhecimento do meu trabalho, sabe? Ver que a galera gosta do meu trabalho (SILVA, A. 2019).

Dentre as entrevistadas, provavelmente devido a todas advirem da participação no mesmo grupo de formação artística. E de que ali eram trabalhados temas diversos relativos ao gênero feminino, de forma transversal às técnicas pictóricas. Como também, devido aos vínculos estabelecidos entre as participantes, o grupo se tornou locus de referência. Neste sentido, a oficina proporcionou e abriu caminho para que estas mulheres conhecessem melhor o mundo onde vivem, como também possibilitou com que elas se sentissem compromissadas e instrumentalizadas para estabelecerem mudanças em suas próprias vidas e espalhem de forma cotidiana o aprendizado entre as comunidades as quais pertencem.

A prática do *graffiti* por meio das *crews* como estratégia de enfrentamento as condições contraditórias que o espaço urbano apresenta às mulheres torna-se, também um meio de se sentirem pertencentes a um grupo. O conceito de sororidade se aplica a este tipo de experiência, e define-se pela união entre mulheres estabelecida pela empatia e objetivos comuns ligados as questões feministas.

Enfrentar as contradições de uma sociedade machista que impõe papéis e define comportamentos às mulheres. Onde a família muitas vezes reproduz e poucas apoiam escolhas profissionais e ou práticas artísticas, fortalece os laços de agrupamentos femininos como os de mulheres grafiteiras.

Consideramos o agrupamento de mulheres artistas como um agrupamento minimamente organizado, no sentido de compartilharem projetos e mobilizarem outras mulheres visando o alcance político e pedagógico voltados para o conhecimento da condição feminina na realidade em que vivem. Acreditamos que este grupo se aproxima de manifestações semelhantes ao agir humano e coletivo como colocado por Thompson. Essas ações e esse agir humano são produtos de determinados espaços e se dão sob determinadas condições, portanto, é necessário demarcar a historicidade destas condições materiais de existência.

Seguindo a categoria de análise de Thompson, entendemos que a experiência analisada sob a lente e foco de gênero contribui para pensarmos sobre o desenvolvimento histórico destes sujeitos a partir de suas próprias experiências, sem perder de vista sua dimensão de totalidade. Neste sentido, pensar sobre mulheres artistas exige um esforço teórico para captar este fenômeno, o da prática do graffiti, em suas relações e expressões múltiplas nas vidas cotidianas destas mulheres. Partimos, portanto, das experiências singulares e cotidianas, e a partir daí podemos construir mediações mais amplas para, de acordo com Thompson compreender a complexidade dessa configuração destes sujeitos sociais.

Ressaltar as experiências artísticas e culturais de mulheres de forma cotidiana é valorizar uma dimensão da vida social que na realidade contemporânea e diante do contexto da dominante cultural pós-moderna, exerce simultaneamente à dimensão econômica, determinações materiais sobre a vida e a experiências dos sujeitos. Na sociabilidade capitalista tardia a forma do sistema produtivo e das relações de produção estabelece as bases materiais e que permeia toda a vida em sociedade, ela conduz as dinâmicas sociais, culturais e de gênero. No entanto, o que afirmamos neste estudo é que essa absorção pode sofrer resistências por meio da cultura e de práticas artísticas conscientes.

Neste sentido, a ideia do agir humano e da ação dos sujeitos que constitui a experiência frente as suas realidades configura a retomada do sentido histórico da ação humana e justifica a incorreção da percepção característica pós-moderna da morte do sujeito. Esse processamento indica o caminho percorrido para a construção da consciência, consciência que em Thompson (1981) se faz pela experiência do ser social. O autor compreende esta consciência não apenas através da estrutura e condição social na qual o sujeito se insere, mas acredita que esse lugar se faz a partir das mediações que o ser social constrói com mundo por meio de

suas experiências. Portanto, entendemos que as ideias de Thompson (1981) contribuem e fornecem subsídios para pensar as questões de gênero em nosso tempo, incluindo as mulheres artistas.

O *graffiti* é uma prática cultural advinda em seu surgimento da periferia, e que tem sua demarcação espacial localizada prioritariamente no espaço público, na rua. Com raízes fortemente vinculadas a cultura negra. Por estas razões, a prática do *graffiti* impacta no cotidiano da vida destas mulheres como uma cultura que enfrenta constantes violações e apagamentos históricos. As mulheres experienciam a contradição de ganhar o espaço público da rua e ao mesmo tempo vivenciam seus riscos, desenvolvem trabalhos artísticos como mulheres em sua maioria negras e que são constantemente desvalorizados, visto a sua raiz e identidade histórica de resistência cultural do povo negro.

A discriminação racial e de gênero marcam as experiências destas mulheres como artistas, no entanto, elas não definem sua experimentação artística, muitas escolhem reelaborar essas formas de violência, mediadas pela arte como catalisadora de suas experiências cotidianas exprimem pelos diversos estilos artísticos a que se propõem, suas realidades e suas vidas cotidianas. Encontraram no *graffiti* um ponto de partida para expressar de forma artística suas identidades e questões voltadas a seu gênero.

O processo de politização e compreensão das lutas feministas, produziu um reconhecimento e posicionamento frente a realidade social e política à qual são submetidas. O feminismo adquire um sentido prático para a maioria das entrevistadas na medida que elas estabelecem relações próximas de cuidado e incentivo ao desenvolvimento artístico de seu grupo. Essas mulheres em busca de conhecimento pessoal ou desenvolvimento artístico acabam por encontrar respostas que ampliam processos de percepção individual. Elas conseguem elaborar uma compreensão mais ampla e coletiva sobre a experiência de ser mulher nessa sociabilidade.

Muitas articulam críticas a situação conjuntural do país, em outras percebe-se um maior interesse em se incluírem e se organizarem politicamente, no entanto, todas confluindo para uma conscientização das lutas femininas. O que pode ser comprovado por meio do conteúdo produzido em suas obras de *graffiti*, a maioria das mulheres aqui ouvidas elaboram temáticas voltadas as questões que experimentam em suas vidas cotidianas como mulheres. De outro modo, suas obras

se voltam a condição de ser mulher e as lutas travadas no cotidiano de suas vidas e tem como objetivo difundir a desconstrução de estereótipos, papéis e tratamentos dados ao gênero feminino nesta sociabilidade.

As categorias de Thompson fornecem um importante aporte para pensar gênero dentro da dimensão cultural. Colocar o sujeito no centro do acontecer histórico possibilita pensarmos as brechas que podem ser tensionadas dentro da dominante cultural pós-moderna. Dentro do campo da experiência ele nos indica ser possível perceber os múltiplos caminhos que os sujeitos têm criado em seu cotidiano para resistir e tensionar a ordem de coisas estabelecidas.

Por mais que as mulheres aqui ouvidas não se organizem de forma única e nos moldes clássicos da política, na imediatividade e superficialidade da observação primeira, parece-nos improvável atribuir sentido e valor positivo a este tipo de prática artística e cultural. No entanto, como mulheres, reunidas em grupo e que tem finalidades em comum, a prática artística como ferramenta lhes fornece um caminho para entendimento de suas realidades que não pode ser desconsiderada.

Devemos retomar as palavras de Jameson (1996, p.31) quando cita Willians:

Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural – o que Raymond Willians chamou, certamente, de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural – têm que encontrar seu caminho.

Jameson (1996, p. 77) orienta que o primeiro passo neste sentido como já apontado é reconfigurar as condições socioespaciais que retornaria o sentido de localização e mapeamentos aos sujeitos dando sentido as suas trajetórias reconstruindo a “representação imaginária da relação do sujeito com sua condição real de existência”. Posteriormente a esta etapa, o desenvolvimento consequente deste processo deve “permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo”. Dito de outro modo, o autor descreve a capacidade de mapear cognitivamente nossa relação social individual que levaria a capacidade de elaborarmos a nossa relação com as classes sociais mais amplas. Este processo pra Jameson tem efeitos imediatos sobre a práxis política.



Portanto, adiantamos que dentro das dimensões da vida cotidiana dos sujeitos não podemos diminuir e ou menosprezar certas práticas como meramente culturais ou corriqueiras. É necessário ultrapassar a aparência e perceber os movimentos que o fenômeno apresenta identificando possibilidades de articulações mais amplas. Sobretudo é necessário apontar esses movimentos através da experiência dos próprios sujeitos e de suas experiências em comum.

Neste sentido seguimos com alguns desdobramentos teóricos importantes que articulam a condição comum de ser mulher na sociabilidade capitalista. Portanto, percorremos alguns conceitos e categorias históricas que nos auxiliam no entendimento dos papéis atribuídos às mulheres partindo da dimensão do trabalho. A forma como as mulheres foram historicamente subjugadas nesta esfera da vida se estendeu para todas as outras, mesmo na contemporaneidade, e embora tenham ocorrido avanços no processo de reconhecimento e luta pela equidade entre os gêneros ainda persistem atribuições de papéis de cuidado e determinação do ambiente doméstico a mulher.

### 3 MULHERES, ARTE E RUA: EXPRESSÕES E LUTAS

Foto 13 – Não vamos mais ceder!



Fonte: A autora, 2020.

No primeiro ponto deste capítulo abordamos alguns elementos que caracterizam as definições de arte urbana, conceito contraditório, no entanto, necessário para entendermos a prática artística aqui foco de estudo. Como manifestações que acontecem na rua, portanto, no espaço urbano este primeiro debate atenta-se para localizar este tipo de manifestação como expressão do cotidiano de cidades e centros urbanos.

Conceitualmente trazemos as definições sobre o cotidiano e suas expressões através das abordagens teóricas de Agnes Heller (2008) que compreende a cotidianidade como a tradução de um determinado período histórico que reproduz o indivíduo, e indiretamente a sociedade. Embora a autora reconheça que a estrutura da vida cotidiana se mostre propícia a alienação ela não se apresenta alienada,

existem margens de movimento que condensem a experiência cotidiana possibilitando movimento consciente ao indivíduo. A arte e a ciência são formas pelas quais possibilitaria o ser humano se elevar a este tipo de condição.

Para desenvolvermos a análise da problemática urbana e a cidade, discussão que ganha contornos essenciais neste estudo, usaremos as análises de Henri Lefebvre que através do pensamento dialético desenvolve uma metodologia para abordar a produção do espaço urbano e a cidade. Para o autor a vida cotidiana tem uma correspondência essencial na modernidade urbana, o autor o coloca como centro no processo de análise do urbano, pois é no cotidiano e pelo cotidiano que são produzidas e reproduzidas as relações sociais capitalistas.

Para compreender a relação da mulher e sua produção artística, e que nesta tese tem como foco as práticas desenvolvidas no espaço urbano, se faz necessário embasar, primeiramente, alguns conceitos que envolvem o espaço público. Neste sentido delineamos a concepção dos principais conceitos elencados como essenciais dentro da perspectiva metodológica escolhida. Contudo, é importante ressaltar que não se trata de aprofundar o debate a respeito de todos, mas sim de refletir sobre a mulher como artista e sua atuação no espaço público, uma vez que a definição de espaço urbano tangencia o objetivo deste texto.

No segundo ponto são apresentados alguns elementos sobre o processo de desenvolvimento do trabalho, que determina a constituição da história da natureza da humanidade e da história da criação da cultura, onde o homem transmite seus conhecimentos para outras gerações. O trabalho e seus processos de produção e reprodução são tratados como determinantes na história humana e se caracterizam como as esferas onde são produzidos os meios necessários para o desenvolvimento e pela reprodução biológica da vida humana.

Partindo das elaborações teóricas de Silvia Federici (2017) esta parte da tese pretende apontar ao longo do desenvolvimento e historicamente como é construído o sujeito mulher. Segundo a autora, é na idade média quando do surgimento do capitalismo, que as mulheres passam a ser confinadas ao ambiente doméstico e destinadas ao trabalho reprodutivo. Houve uma desvalorização deste trabalho essencial para o capitalismo desde seu surgimento até os dias contemporâneos. A estrutura de produção que se configurou no capitalismo atribuiu papéis distintos aos sujeitos baseados nas diferenças biológicas entre mulheres e homens. Sendo a procriação e cuidado, tidos como “vocações” femininas. Essa lógica se perpetua

pela dominação do homem sobre a mulher. Esse “regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” é o que se chama patriarcado. A cultura e a arte foram usadas e ainda o são, para impregnar e fixar a ideia de que as mulheres deveriam ser excluídas dos ofícios e dos trabalhos fora do âmbito doméstico.

Aponta ainda a conceituação sobre relações de gênero que ganha contornos expressivos na década de 1960 e 70 onde os movimentos feministas se configuram como potência no enfrentamento e na análise crítica e ativista das relações entre homens e mulheres, numa perspectiva centrada nas mulheres e nas relações de gênero, e que no entanto, não são consensuais. Metodologicamente, é necessário assumir a defesa de análises marxistas de gênero, frente a lógica capitalista e as novas abordagens de gênero na perspectiva pós-moderna. Assim como assumido neste trabalho, analisar as relações de gênero pela lente do marxismo supõe uma análise crítica que abarca a totalidade das relações sociais e proporciona ao movimento feminista uma instrumentalização para desvendar e desnaturalizar os processos de opressão em que vivem as mulheres na contemporaneidade.

Neste sentido e recuperando as elaborações Lefebrianas, pensamos que as análises relacionadas ao uso do espaço urbano devam perpassar uma lente focal que priorize a perspectiva de gênero. Quando falamos de direito a cidade, pensamos no direito à vida urbana e as relações sociais ali estabelecidas, como visto, se a mulher historicamente esteve distante e subjugada ao âmbito doméstico o direito a cidade a ela é duplamente violado.

O último ponto de debate deste capítulo levantamos argumentos que sustentam e justificam a importância da investigação proposta, ancorados na construção teórica de Raymond Williams, acreditamos que a cultura se configura como uma prática de estabelecer e atribuir sentido e significado para as questões e a realidade. Quando mulheres estabelecem esta conexão, mediadas pela arte e as questões e tensões de seu próprio gênero, criam possibilidades de um abalo e comprometimento no sentido positivo da desconstrução ideológica do papel socialmente atribuído a mulher. A arte feita por mulheres que venha a configurar traços emancipatórios é de fundamental importância para contribuição da formação do patrimônio humano, neste sentido este estudo é de interesse de mulheres e homens indistintamente.

Apontamos um debate inicial relacionado as diferenças estabelecidas, principalmente entre o senso comum, da arte elaborada por mulheres e ou para

mulheres, de outra forma, obras feministas ou femininas. Estabelecendo uma condição de diferença em relação a arte elaborada por homens. No entanto, ressaltamos que essa diferenciação não é estabelecida pelo gênero de quem faz a obra. A participação e a presença de mulheres nas artes é um avanço e um dos caminhos para estabelecimento de uma possível igualdade entre os gêneros. O que afirmamos neste ponto corresponde, para além da participação de mulheres no campo das artes, pensar sobre como se dá o desenvolvimento de suas obras.

Neste capítulo pretendemos salientar a presença de mulheres na construção do desenvolvimento artístico, presença essa muitas vezes submersa e parcial, onde em grande parte das produções as mulheres aparecem como objeto artístico e não como sujeito que participa desta dimensão do desenvolvimento histórico. É preciso resgatar e problematizar a presença de mulheres na arena da arte contemporânea pois acreditamos que este campo do desenvolvimento humano tem ressignificado e ampliado a presença do corpo feminino no espaço público.

Com foco nas elaborações das feministas francesas e a relação com o marxismo que ressignifica a perspectiva de gênero e a sua subordinação a determinada classe social, compreendemos que a desigualdade de gênero é parte estruturante do sistema capitalista e que, no entanto, possui convergências determinantes na relação entre classe e gênero. O legado dos estudos teóricos produzidos pelas feministas francesas também identificado neste trabalho como importante elemento para chegar à análise que propomos, volta-se a relação de produção e reprodução social. Esta última como resultado de um trabalho não monetarizado e invisibilizado de mulheres que compreende uma essencial atividade econômica e extremamente necessária a sustentação da lógica e estrutura do sistema capitalista de produção. Nessa relação é impensável analisar o processo de produção material sem identificar o trabalho imprescindível de reprodução social situado na esfera privada da vida social.

O capitalismo se reproduz pela exploração do trabalho humano, sendo assim ele em sua estrutura produz e reproduz a opressão de gênero. Na medida que o capital necessita da força de trabalho, e a forma de “reproduzir” pessoas se liga ao papel da mulher, onde ela biologicamente cria a vida, e mantém a capacidade vital dos membros familiares por meio das atividades do que chamamos reprodução social. Cria-se as condições e perpetuação da lógica de opressão e subordinação das mulheres nesta sociabilidade.

Historicamente a presença de mulheres se refere aos espaços privados e ao cuidado. Os limites impostos que as restringem ao espaço privado se ancoram na estrutura hegemonicamente masculina, androcêntrica que se baseiam nas desigualdades de gênero. Esse processo também é sustentado pelo apagamento histórico da presença de mulheres nos espaços públicos, observação pertinente devido à escassez de registros de sua existência como sujeito partícipe das esferas da vida em sociedade.

No entanto, mesmo frente ao silenciamento que constitui parte da ordem estabelecida, mulheres vêm rompendo com essas imposições históricas e estruturais. A luta pela reivindicação de direitos, a abertura de novas formas de organização e espaços de luta é a garantia da relevância do tema aqui analisado.

As possibilidades de conhecer a história de mulheres as formas de luta e mediações que percorrem para conhecer a realidade é o desafio que articulamos com a esfera do desenvolvimento artístico. Neste sentido analisamos gênero no bojo das contradições trazidas entre capital e trabalho e do conflito entre as classes fundamentais que são determinantes desta contradição, foco das desigualdades sociais (CISNE, 2015, p. 97). É necessário perceber “o fio contraditório que percorre os fenômenos históricos” (IAMAMOTO, 2009, p. 04). Segue Iamamoto, (LUXEMBURGO, 1979, apud IAMAMOTO, 2009, p. 4).

A ciência, arte, a escola, o teatro, a intelligentsia profissional, a imprensa, todas as manifestações culturais estão hoje a serviço da sociedade burguesa, impregnados de seus princípios, de suas aspirações. Não obstante, tanto as instituições do regime burguês como o próprio desenvolvimento capitalista, de acordo com a dialética da história, são fenômenos contraditórios, armas de duplo fio: os meios de desenvolvimento do domínio da classe burguesa são simultaneamente, e em igual medida, os meios que contribuem para a superação do proletariado, estímulos para a luta operária e sua emancipação e para abolição do domínio da burguesia.

A arte elaborada por mulheres é o central neste capítulo, é a interpretação da condição feminina e de suas relações mais amplas de opressões permeadas e representadas cotidianamente por mulheres artistas que nos interessa. A autonomia da arte é reclamada aqui num sentido desta apropriação mesma da condição feminina construída por mulheres, na intenção de revelar as particularidades e as características intrínsecas a sua condição de gênero, articuladas aos seus significados possibilidades e limites nas manifestações artísticas e culturais contemporâneas.

Existe um hiato histórico sobre a produção artística feminina que precisa ser compreendida. As mulheres ainda são geralmente representadas como “musas inspiradoras” nas artes, e não como sujeito desta arte. Neste sentido, o trabalho pretende contribuir para minimizar este hiato histórico que registrou como discurso dominante e patriarcal as manifestações artísticas realizadas por homens e criou um apagamento em relação as mulheres nesta dimensão da vida. Mesmo quando algumas mulheres são representadas como partícipes deste processo histórico da humanidade afirmamos que esse reconhecimento ainda se mostra tímido em relação a condição masculina.

### **3.1 A arte e o Espaço Urbano**

Pensar a arte que é desenvolvida no espaço urbano na contemporaneidade é pensar os desafios que se apresentam nas cidades como espaço de luta pela direção da vida em sociedade, e a arte representa um elemento no desafio dessa batalha cotidiana da vida urbana.

Ronaldo Reis (2015, p. 322) em seu artigo sobre Arte e Cidade define a reinvenção das cidades pelo dinheiro, que redefine seu sentido e destino, articuladas pelas relações de produção. Em diversas cidades europeias os levantes de 1848 se acumulavam e precipitavam uma crise estrutural das sociedades urbanizadas o que levou segundo o autor “aquela que viria a se constituir na primeira e mais importante experiência burguesa de modernização de uma cidade: a reforma de Paris”, com objetivo de facilitar as manobras militares a reforma urbana e arquitetônica articulou também os interesses da burguesia de especulação de terrenos urbanos. Para além de modernizar os centros urbanos “sua criação deveria expressar idealmente um valor” e o conceito onde o “modelo universal expressava uma verdade histórica”. Nesse sentido a arte e a estética cumprem um papel essencial:

Por conseguinte, a nova cidade deveria ser para futuras e sucessivas gerações um valor civilizatório que expressasse o éthos de uma sociedade orientada pela racionalidade. Correspondendo a esse telos ético o neoclassicismo e suas variantes estilísticas no âmbito da Academia emergiram como orientação estética oficial nas principais atividades que formavam o conjunto central da construção da nova cidade: o urbanismo, a arquitetura e o paisagismo. Considerando a questão sob esse aspecto, a arte e a filosofia se alinhavam no esforço de erigir um modelo universal e secular na forma de uma cidade neoclássica tal como se apresentava. Cabe notar, entretanto, que o que se passa no ambiente da cidade reinventada pelo dinheiro é de uma ordem diferente do que se passou no ambiente da

polis, mesmo depois do advento filosófico de Aristóteles. Nesta última o artista não tinha um lugar social formalmente definido, e a arte de um modo geral carecia de conceituações consagradas e de um sistema que a ordenasse e lhe permitisse um abrigo institucional. Já na cidade dividida socialmente pelo trabalho o artista não apenas conquistara um lugar social reconhecido, como a totalidade das relações de produção da arte já tinha engendrado um Sistema particular como uma das instâncias de acumulação de capital. Ora, na medida em que o desenvolvimento da arte em meio às relações de produção capitalista impôs condições distintas do que para a filosofia, o seu alinhamento com esta última resultaria ser pontual, durando o tempo necessário para que a nova cidade fosse absorvida na sua capacidade de impressionar e que se esgotasse o interesse especulativo dos negócios burgueses. na cidade do dinheiro, o valor da arte abrigado no valor da cidade adquirira a forma transitória da mercadoria. Sob o modo de produção capitalista, o saber da arte tende à destruição e à autodestruição, e tanto maior será o poder de destruição e de autodestruição desse saber quanto mais aceleradas forem “as trocas entre o adquirido e o espontâneo” (Lefebvre, 2001, p. 170). Menos de um século depois de concluídas as reformas das grandes cidades europeias, a metrópole universal e secular conceitualmente erigida como modelo para o futuro “desmanchou-se no ar” (MARX, ENGELS, 2001).

Neste momento a arte passa a fazer valer os objetivos de produzir e reproduzir os valores estéticos da sociedade burguesa. Para Reis (2015, p. 331):

[...] no capitalismo o valor da arte é o que advém da exploração do trabalho do artista e da forma mercadoria da sua produção. Dessa forma, qualquer mudança operada no sentido e no destino da arte é para mantê-la do mesmo jeito. Por conseguinte, enquanto esse regime se mantiver, foge ao escopo de uma atitude crítica de oposição imaginar a humanidade resgatando a arte do labirinto em que foi encerrada, e muito menos a arte salvando a humanidade. Isso não significa, decerto, um impedimento ao artista para que ele busque no exercício contra-hegemônico um valor mais alto para a arte que é a luta pela liberdade. [...] Para manter viva a luta da arte pela emancipação humana sem os desvios românticos, e longe do cinismo que marca a atitude estética de boa parte dos artistas na atualidade, torna-se necessário e urgente que o artista do presente busque mediar na experiência estética a tensão entre a realidade vivida e a vida social.

Pensando nas possibilidades abertas a experiência artística frente ao modo de produção capitalista destacamos que a arte urbana, o graffiti como sua expressão aqui delimitada, se torna uma forma de manifestação cotidiana das práticas culturais populares urbanas. E que os sujeitos que desenvolvem esta prática constroem alternativas de desvendar seu cotidiano artisticamente alterando sua percepção sobre situações comuns criando novas conexões e relações ampliando sua percepção sobre si mesmo, sobre os outros sujeitos e sobre o espaço que o cerca.

Tendo o espaço como categoria de análise social que se relaciona com o graffiti, compreendemos o conceito de território como o lócus que abriga todos os homens e instituições, porém, se distinguindo quanto ao seu uso e interesses. O processo de uso e apropriação do espaço e território urbano desenvolve-se no



cotidiano das relações humanas. Para Heller (2008), a cotidianidade se traduz num determinado período histórico que reproduz o indivíduo, e indiretamente a sociedade.

Sobre o conceito a autora em seu livro *O Cotidiano e a História* (2008) afirma: “a vida cotidiana é a vida de todo homem”, ressalta que não existe a possibilidade de “desligar-se” da cotidianidade e que seu oposto, viver somente na cotidianidade, mesmo que esta absorva o humano predominantemente, não é possível.

Sobre o homem do cotidiano Heller (2008, p. 31) diz que é um homem atuante e fruidor, ativo e receptivo, porém, não pode aguçar nenhum destes aspectos intensamente.

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentimentos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, suas paixões, ideias, ideologias.

O homem nasce inserido na cotidianidade o seu “amadurecimento” em qualquer sociedade que tratemos, segundo Heller (2008, p. 33), se relaciona as habilidades que ele adquire para “a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão”. A autora chama de “adulto” “quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade”. Este deve aprender a dominar a manipulação das coisas imprescindíveis para a vida da cotidianidade, desde as coisas mais triviais evidenciando que a “assimilação da manipulação das coisas é sinônimo de assimilação das relações sociais”. Para a autora a assimilação das relações sociais contém inevitavelmente, de modo “imaneente”, o “domínio espontâneo das leis da natureza”.

Em seu percurso conceituando a vida cotidiana Agnes Heller (2008 p. 34,35) afirma que ela é a vida do indivíduo, este compreendido como ser particular e ser genérico simultaneamente. O homem, portanto, em sua particularidade expressa seu ser “isolado”, mas também seu ser “individual”. O que caracteriza essa particularidade social ou socialmente mediatizada segundo a autora, são a unicidade e a irrepetibilidade, para ela “fatos ontológicos fundamentais”, porém, estes fatos se convertem num complexo que se baseia na assimilação da realidade dada como também das capacidades dadas de manipulação das coisas.

O que define a dinâmica da particularidade individual humana é a satisfação das necessidades que se tornam conscientes no indivíduo, sob a forma de

necessidades do “EU”<sup>33</sup>. Para a autora “a teleologia da particularidade orienta-se – sempre para a própria particularidade, ou seja, para o indivíduo”.

O genérico também está “contido” no homem, em atividades com caráter genérico como o trabalho, ele frequentemente possui motivações particulares, porém, quando socialmente necessário é sempre atividade do gênero humano<sup>34</sup>.

Enquanto indivíduo é o homem um ser genérico afirma Heller (2008, p. 36, 37), pois ele é expressão de suas relações sociais, ele herda e preserva o desenvolvimento humano. Porém, não o é sozinho, “mas sempre a integração” bem como “várias integrações”, a autora ressalta ainda que a “parte consciente é o homem e na qual se forma sua 'consciência de nós’”. O humano-genérico é sempre representado pela comunidade, “através” da qual retrata a história da humanidade. Todo homem tem uma relação consciente com essa comunidade, para Heller, nela se “formou sua “consciência de nós”, além de configurar-se também sua própria “consciência do EU””.

Na individualidade é comum à escolha “relativamente livre” autônoma dos elementos genéricos e particulares, essa individualidade pode variar em graus. Porém, Heller afirma que o homem singular não é pura e simplesmente indivíduo como referido, pois, inserido nas condições de manipulação social e da alienação. Para ela o homem singular vai se fragmentando cada vez mais “em seus papéis”. Segundo a autora: “O desenvolvimento do indivíduo é antes de mais nada – mas de nenhum modo exclusivamente – função de sua liberdade fática ou de suas possibilidades de liberdade” (HELLER, 2008, p. 37).

A possibilidade dessa liberdade resulta em maior e menor medida a unidade do indivíduo (particularidade e genericidade) que resulta uma individualidade unitária. A condição ontológico-social desse resultado, segundo Heller, é um “relaxamento da relação entre a comunidade portadora do humano-genérico e o próprio indivíduo”, que neste estado dispõe de certo movimento podendo escolher sua própria comunidade e seu próprio modo de vida. O homem, portanto, em

---

33 - “Todo conhecimento do mundo e toda pergunta acerca do mundo motivadas diretamente por esse “EU” único, por suas necessidades e paixões, é uma questão da particularidade individual. “Por que vivo?”, “Que devo esperar do Todo?” – são perguntas desse tipo” (HELLER, 2008, p. 35).

34 - “Também é possível considerar como humano-genéricos, em sua maioria, os sentimentos e as paixões, pois sua existência e seu conteúdo podem ser úteis para expressar e transmitir a substância humana. Assim, na maioria dos casos, o particular não é nem o sentimento nem a paixão, mas sim seu modo de manifestar-se, referido ao eu e colocação a serviço da satisfação das necessidades e da teleologia do indivíduo (HELLER, 2008, p. 36).

consequência disto pode construir uma relação com certa distância em relação a sua comunidade bem como uma relação com sua própria particularidade.

Os choques entre particularidade e genericidade não são conscientes na vida cotidiana ambas se submetem mutuamente. Porém, na moderna estrutura da vida cotidiana com o afloramento da individualidade de se colocar as necessidades e interesses a serviço dos afetos e dos desejos do indivíduo, amplia-se a possibilidade da particularidade em submeter a si, o humano-genérico. Portanto, esse processo impulsionou a ética como uma necessidade da comunidade social. As normas da ética segundo a autora formam a “intimação” que a integração e o desenvolvimento humano dirigem ao indivíduo com o objetivo de que, este submeta sua particularidade ao genérico e “converta essa intimação em motivação interior”<sup>35</sup>. Para Heller o ápice da elevação moral acima da cotidianidade é o que denomina de “catarse” tornando o homem consciente do humano genérico e de sua individualidade.

Seguindo a análise de Georg Lukács a autora define que a arte e a ciência são as formas de elevação acima da vida cotidiana e que produzem objetivações duradouras. Nesta perspectiva a arte e a ciência rompem com a espontaneidade do pensamento cotidiano, rompe com a tendência individual-particular. Este processo se refere a arte pois ela em sua essência segundo Heller é “autoconsciência e memória da humanidade” e a ciência quando pensa a sociedade desantropocentriza e quando pensa a natureza desantropomorfiza. Elas, a ciência e a arte, também não se separam rigidamente no pensamento cotidiano. Artistas e cientistas têm sua particularidade individual, esta se mantém em suspenso durante a produção artística ou científica, mas “intervém na própria objetivação através de determinadas mediações” da individualidade. A autora ressalta ainda que, toda “obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros”.

No entanto, a problemática principal da vida cotidiana contemporânea reside na forma de alienação, na reificação. “O típico da vida cotidiana contemporânea, aquela própria do capitalismo tardio, é a reificação das relações que o indivíduo enquanto tal desenvolve” (NETTO, 1996).

---

35 - “A ética como motivação (o que chamamos de moral) é algo individual, mas não uma motivação particular: é individual no sentido de atitude livremente adotada (como liberdade relativa) por nós diante da vida, da sociedade e dos homens (HELLER, 2008, p. 39)”.

Em relação à alienação Heller (2008, p. 56, 57) define que “alienação é sempre alienação em face de alguma coisa e, mais precisamente, em face das possibilidades concretas de desenvolvimento genérico da humanidade”. De todas as esferas da realidade a vida cotidiana é aquela que “mais se presta a alienação”, parece natural nesta esfera da realidade a separação de “ser e essência”, o homem na cotidianidade apenas cumpre adequadamente seus “papéis”, não há por que revelar sua individualidade unitária, a absorção das normas dominantes pode converter em conformismo na medida em que este indivíduo não possui “núcleo”, segundo a autora.

No entanto, cabe salientar, que a estrutura da vida cotidiana embora se apresente como um lugar propício à alienação, não quer dizer necessariamente alienada. As formas de pensamento e comportamento, como já dito, podem deixar uma margem de movimento ao indivíduo, possibilitando a ele enquanto, “unidade consciente do humano-genérico e do individual-particular” uma condensação da experiência cotidiana.

Sobre o processo de alienação Agnes Heller (2008, p. 59) define que existe alienação quando ocorre um “abismo entre o desenvolvimento humano-genérico e as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos humanos” e também entre “a produção humano-genérica” e a participação consciente do indivíduo nessa produção”. Interessa demarcar ainda:

[...] a vida cotidiana não é alienada necessariamente, em consequência de sua estrutura, mas apenas em determinadas circunstâncias sociais. Em todas as épocas, existiram personalidades representativas que viveram numa cotidianidade não-alienada; e, dado que a estruturação científica da sociedade possibilita o final da alienação, essa possibilidade encontra-se aberta a qualquer ser humano.

Heller (2008, p. 61) afirma que todo o homem pode ser completo, mesmo na cotidianidade. Esta esfera possui, como vimos anteriormente, uma hierarquia espontânea determinada historicamente, pelo modo de produção e pelos próprios indivíduos, em cada caso essa hierarquia, possibilita uma certa margem de movimento, na sociedade burguesa essa margem se amplia. Porém, para ela citando Marx, a partir do momento que a relação do homem com sua classe tornou-se “casual”, aumenta-se a possibilidade de “construir para si uma hierarquia consciente, ditada por sua própria personalidade, no interior da hierarquia espontânea”. No entanto, essa possibilidade só será explicitada quando superada

dialeticamente no conjunto da sociedade a alienação, pois nesta sociedade as mesmas relações que criam essa nova possibilidade impedem-na de se desenvolver. Ela denomina essa construção da hierarquia cotidiana efetuada pela individualidade consciente de, “condução da vida”. Nesta, a particularidade e a genericidade que coexistem mudamente é substituída pela “relação consciente do indivíduo com o humano-genérico”, atitude simultaneamente ligada a moral, a concepção de mundo, a auto-realização e a autofruição da personalidade, onde ela “ordena” as atividades da vida. Afirma que “a condução da vida supõe, para cada um, uma vida própria, embora mantendo-se a estrutura da cotidianidade; cada qual deverá apropriar-se a seu modo da realidade e impor a ela a marca de sua personalidade”.

Conclui que não é impossível a condução da vida mesmo nas condições gerais que são apresentadas, onde economicamente e socialmente somos sujeitos a alienação, neste momento ela torna-se “representativa”, um “desafio à desumanização” perder o caráter cotidiano e excepcionalmente transforma a ordenação cotidiana em uma ação moral e política (HELLER, 2008, p. 61).

Neste sentido cabe aqui retomar o processo no qual o sujeito toma consciência de sua situação de classe dentro da ordem capitalista vigente. E este processo somente se concretiza, através da análise do real pelo pensamento. Este resgate do real pela consciência humana requer um determinado nível de objetivação que se apresenta de forma diferenciada nas esferas da vida social. Muitas questões da ação humana são incompreensíveis na esfera imediata da cotidianidade. A racionalidade burguesa é uma delas, só é possível sua análise por meio de uma metodologia que incorpore a contradição presente nesta ordem. Ressaltamos, no entanto, que o desenvolvimento artístico possibilita uma percepção das manifestações cotidianas de maneira diferenciada.

Fischer (1971, p.11 -13) sobre a natureza da arte define que ela foi concebida como “o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante”, para o autor essa definição carrega consigo o reconhecimento da natureza e necessidade da arte como “substituto da vida”. Sobre essa necessidade e função da arte afirma ainda que ela se transforma ao longo do processo histórico. A arte garante o desejo de completar a incompletude de ser “apenas ele mesmo”. O homem quer ser mais, “quer ser um homem total” procura um “mundo que tenha significação”, nas palavras do autor:

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu 'Eu' curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu 'Eu' limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.

Esse desejo de se complementar indica segundo Fischer (1971, p. 13) sua condição de ser mais que indivíduo, essa necessidade de se apoderar de experiências alheias inclui o que a humanidade como totalidade é capaz, neste sentido afirma “a arte é o meio indispensável para esta união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias”.

Um importante pensamento do autor sobre o trabalho artístico e que ganha sentido sobre as manifestações que investigamos se liga aos processos de racionalidade envolvidos na criação. Segundo Fischer o trabalho artístico é altamente racional na medida que o seu resultado a obra de arte, surge como “realidade dominada”. De outra forma, “é necessário dominar, controlar, e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”. Neste sentido a emoção não é o que define de modo exclusivo a obra artística “a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade” (FISCHER, 1971, p.14).

Tanto os sentimentos quanto a razão se corrompem no capitalismo se submetendo a lógica da mercadoria, citando Ernest Fischer (ibidem. p. 15) “sentimentos e razão se vêm empenhados em um conflito produtivo: nossos sentimentos nos levam a um máximo de esforço de raciocínio e nossa razão purifica nossos sentimentos”. No entanto, coloca que no mundo alienado a tarefa da obra de arte em relação ao público, ao receptor não deve se dar de forma “passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão”.

Para o autor numa sociedade onde a luta de classes se agudiza a função social da arte se modifica de sua função original, no entanto, existe uma “verdade permanente” na arte. A comoção o fascínio. Relacionando a passagem em que Marx relata o desenvolvimento humano e relaciona o surgimento da arte grega as condições sociais primitivas que oportunizaram tais produções, o autor indica que Marx pôde vislumbrar a característica de humanidade da arte e sua capacidade de

sobrepôr ao momento histórico e exercer o fascínio permanente. Em suas palavras, (FISCHER, 1971, p.17):

Podemos colocar a questão da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais devemos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade

Trazendo a análise para o presente e as produções artísticas contemporâneas condicionadas à lógica da dominante pós-moderna, enxergamos ainda assim, possibilidades humanizadoras na arte. Pois, tal como afirma Fischer (1971, p.18) “traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte historicamente condicionada”.

Os traços de sua origem, mágicos que auxiliavam a dominação de um mundo inexplorado e que combinavam religião e ciência foi se alterando e dando outro lugar ao papel da arte como iluminadora, que clarifica as relações sociais auxiliando o homem a conhecer e transformar a realidade. A adoção de um desses elementos para caracterizar a arte depende do momento particular alcançado pela sociedade. A predominância de um desses elementos não desconstrói o fato de que “[...] a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser” (FISCHER, 1971, p.19).

Quando a arte serve a classe cujo os interesses são o de transformar o mundo o autor coloca que o elemento essencial é o de “esclarecer e incentivar à ação”. Porém, o elemento mágico ainda se faz presente já que se trata de um elemento presente em sua natureza mesma que a caracteriza como tal. Assim, “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (ibidem, p. 20).

A arte neste trabalho será encarada como instrumento e prática que adquire possibilidade político pedagógica. Tendo em vista o reconhecimento de sua capacidade de mediação com a realidade e de acordo com os pressupostos teóricos até aqui apresentados, que possibilitaram a construção de processos

emancipatórios. Articular essa potencialidade com as possibilidades de percepção sobre os espaços e a sua condição de sujeito é a intenção deste ponto, portanto, passaremos a tratar do espaço, suas contradições e das possibilidades que a manifestação do *graffiti* provoca nas paisagens das cidades de forma geral.

As transformações são impostas ao ambiente construído, portanto, o processo de construção da paisagem pós-moderna se dá por meio das relações econômicas e de poder “fortemente matizadas pelas novas formas de apropriação cultural”. Zukin (2000, p. 83) afirma que a paisagem “é reconhecidamente o maior exemplo de apropriação cultural de nosso tempo”, este conceito é essencial para a compreensão das transformações contemporâneas do espaço.

Para Zukin (2000, p. 84) “a paisagem dá forma material a uma assimetria entre econômico e o cultural”, analisando o conceito pelo viés da arte, define que ela sugere um “poder assimétrico em termos da capacidade de impor uma visão”. Esse poder visual imprime a grande capacidade capitalista de impor paisagens e símbolos que definem períodos históricos.

Neste sentido, “a história está literalmente e visualmente nas ruas” de outro forma, a arte urbana e de rua reafirma que “o valor cultural das cidades modernas precisa ser explorado” logo, é necessário aprofundar as análises sobre os sujeitos que pensam e reproduzem as paisagens urbanas e que no caso dos grafiteiras e pixadoras, interagem e modificam essas estruturas impostas. Questionando parâmetros, edificações, segregações e marcos espaciais, como afirma a autora “eles agem como uma infra-estrutura crítica a paisagem urbana pós-moderna” (ZUKIN, 2000, p. 88, 89).

O entrincheiramento espacial e a estética urbana contemporânea são utilizados por estes sujeitos que realizam uma leitura diferenciada da arquitetura urbana, valorizando ou exaltando, se apropriando ou questionando estes espaços ditos degradados ou não.

Estas expressões artísticas invariavelmente são consideradas como vandalismos, sujeira, atos criminosos, ataques à propriedade e ao patrimônio e se inserem nos processos de degradação e desfiguração dos espaços públicos das cidades. Excepcionalmente são reconhecidas como arte, como “belo”. Porém, acreditamos que estas intervenções servem para desmistificar a própria condição estética desigual estabelecida nessa sociabilidade, expondo as características de um espaço que exclui. De outro modo, seus objetivos artísticos se relacionam as



possibilidades de reflexão sobre a paisagem e uso da cidade. Acredito que esta manifestação artística cria e recria insistentemente nas cidades formas de “degeneração” e “degradação” às avessas e questionam processos de “regeneração” urbana capitalista, por meio de sua afirmação e sua presença na cidade produzindo seus próprios signos e representações.

O espaço na cidade capitalista atende a lógica do fenômeno pós-moderno utilitarista de produção e consumo, valor de uso e valor de troca são confundidos e superados pela aparência dos signos da mercadoria. Neste sentido o espaço da cidade serve a propaganda, serve a publicidade, serve a produção de valores de troca, serve ao capital. Neste sentido o espaço urbano vem reprimindo manifestações de sujeitos que são frequentemente calados, não se configurando em um espaço que possibilite a fala e a troca de mensagens dos sujeitos que são marginalizados, principalmente os da classe trabalhadora.

Cabe aqui perceber o por que da efemeridade muito característica da manifestação do *graffiti*. Em nosso ponto de vista, não se trata de um atrelamento a estética pós-moderna, mas de uma forma de enfrentamento do Estado e dos produtores da estética capitalista em apagar as práticas artísticas de sujeitos que questionam esta lógica. De forma artística, portanto, estabelece-se uma oposição política e uma guerra de tinta no espaço da cidade capitalista. O *graffiti* se configura como o “grito visual” da segregação do espaço construído da cidade.

As transformações das cidades associadas a produção baseada na descartabilidade acabam alterando a paisagem do espaço urbano de forma a descaracterizá-lo. Dessa forma a arte nas cidades, na forma do *graffiti* presente nas ruas e territórios torna-se instrumento para viabilizar as mediações através da qual o indivíduo recria a sua humanidade e se relaciona com o espaço e identifica seus semelhantes.

Gostaríamos de destacar que essa produção cultural extrapola os limites das galerias de arte e os museus que se mostram inacessíveis a maior parte da população. Ela se coloca nos muros externos dos locais que enclausuram a arte, portanto, em nosso ponto de vista o *graffiti* se apresenta como uma forma de manifestação estética mais democrática e acessível. Ela desvia o olhar dos sujeitos que andam cabisbaixos em seu trajeto casa-trabalho. Ela levanta polêmicas urgentes e necessárias sobre arte e estéticas, componentes da totalidade do ser

social que é esquecida como parte das dimensões que compõem o sujeito da classe trabalhadora.

Jameson (1996) pensando em uma política radical de esquerda recomenda não nos deixarmos intimidar pelo repúdio da estética burguesa em especial a do alto modernismo, que se vincula a uma das mais antigas funções da arte – a pedagogia e a didática – mesmo que tomada como moralista em alguns momentos essa função teve nas eras clássicas que perceber a relação entre cultura e pedagogia. O que o autor propõe é a retomada desse modelo, evidenciando “as dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura política”.

Coloca como um primeiro passo neste sentido, levantar os problemas do espaço com suas questões organizativas e seus processos de alienação na cidade. Afirma (1996, p. 77) ser necessário a reconquista do sentido de localização e mapeamento do sujeito e de suas trajetórias:

Certamente essa é a função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.

Logo, para Jameson (ibidem, p. 79) existe uma importância essencial em mapear cognitivamente nossa relação social individual e nossa relação com as classes sociais o que, segundo o autor tem efeitos imediatos sobre a práxis política:

Uma estética do mapeamento cognitivo – uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global – terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. [...] a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional -, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial.

De acordo com o crítico norte-americano essa “nova arte política” e o novo papel da cultura devem antes de tudo compreender que ela irá se desenvolver no campo pós-modernista onde existe um esmaecimento do sentido da história que nos mantém prisioneiros do modo de produção capitalista em seu estágio tardio.

O que Jameson (1996, p. 31) nos ensina é que o pós-moderno não é nada tolerante, pois o que resta às formas de cultura que estão fora desta lógica são espaços diminutos e aparições muito episódicas. Porém, alerta:

Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós-modernismo é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural – o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural – têm que encontrar seu caminho.

O que se coloca relevante é identificar e problematizar criticamente os tipos de manifestações artísticas à que a cidade é submetida, é tarefa necessária também desconstruir estigmas em relação a manifestações de sujeitos da classe trabalhadora. Devemos nos atentar aos territórios, pois ele é o produto e onde se produz as identidades dos sujeitos e das manifestações e expressões culturais contemporâneas. Representado nas cidades, o território pode vir a ser um centro de alienação e reificação das relações sociais como também o lugar onde se é construída a consciência.

Para desenvolvermos a análise da problemática urbana e a cidade, discussão que ganha contornos essenciais neste estudo, usaremos as análises de Henri Lefebvre que através do pensamento dialético desenvolve uma metodologia para abordar a produção do espaço urbano e a cidade. Em seu livro “Revolução Urbana” (2008) este autor trata de como o urbano se constitui a partir do processo de industrialização levando ao modelo de urbanização atual, implicando para a compreensão deste, o modo de vida e o cotidiano dos sujeitos.

O autor tem como ponto de partida o pensamento sobre a cidade e como ela sofre modificações até se tornar “a sociedade urbana” que conhecemos. Como forma de identificar este processo de urbanização o autor cria um “eixo” gráfico para descreve-lo, que passa por formas urbanas como a Cidade Política, a Cidade Comercial, a Cidade Industrial e, finalmente, a Sociedade Urbana. Neste caminho se configuram três campos diferentes, porém, que se atravessam, são eles o rural, o industrial e o urbano.

Na passagem da sociedade industrial para a sociedade urbana, há um momento segundo Lefebvre (2008, p. 24) denominado de “zona crítica”, afirma que neste ponto as ideologias, a sociabilidade e as relações de produção são questionadas e superadas. Como questão fundamental aponta a necessária

compreensão dialética entre o industrial e o urbano se opondo ao urbanismo como ideologia.

A dialética contida nos processos de industrialização e urbanização é percebida quando Lefebvre (2008) reconstrói o surgimento da cidade industrial na passagem da Idade Média ao período moderno, e que carrega as origens do capitalismo concorrencial e conseqüentemente de uma burguesia especificamente industrial. Neste processo de mudança o autor ressalta o acúmulo populacional nas grandes cidades e sua conseqüente concentração de poder em determinada cidade, a capital, que se vincula ao Estado. Também analisa o surgimento de uma organização urbana que se relaciona às trocas e ao comércio. A industrialização acaba por dominar estes núcleos urbanos, num processo de negação da própria cidade levando uma explosão do fenômeno.

O processo de industrialização leva a uma uniformização e a aglomeração urbana e seu crescimento se sobrepõe as trocas comerciais. Para o autor “a mercadoria e o mercado, o dinheiro e o capital parecem varrer os obstáculos” levando ao que denominou de “zona crítica”, que quer dizer segundo Lefebvre (2008, p. 24) um processo histórico de “implosão-explosão” (enorme concentração de pessoas, atividades, riquezas e pensamentos), e de uma imensa “explosão” (projeção de fragmentos múltiplos e disjuntos, periferias, subúrbios etc.).

O surgimento desta sociedade se relaciona ao que denominou “fenômeno urbano” ou o “urbano”<sup>36</sup>, no campo prático se relaciona as ações dos sujeitos e instituições. O urbano na definição de Lefebvre (2008, p. 26) se funda como a “prática urbana”:

O urbano (abreviação de “sociedade urbana”) define-se, portanto, não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora. O urbano é o possível, definido por uma direção, no fim do percurso que vai em direção a ele. Para atingi-lo, isto é, para realizá-lo, é preciso em princípio contornar ou romper os obstáculos que atualmente o tornam impossível. [...] O conhecimento teórico pode e deve mostrar o terreno e a base sobre as quais ele se funda: uma prática social em marcha, a prática urbana em via de constituição, apesar dos obstáculos que a ela se opõem. Que atualmente esta prática esteja velada e dissociada, que hoje existam apenas fragmentos da realidade e da ciência futuras, esse é um aspecto da fase crítica”.

---

36 “Esses termos são preferíveis à palavra “cidade”, que parece designar um objeto definido e definitivo, objeto dado para a ciência e objeto imediato para a ação, enquanto a abordagem teórica reclama inicialmente uma crítica desse “objeto” e exige a noção mais complexa de um objeto virtual ou possível. Noutros termos, não há, nessa perspectiva, uma ciência da cidade (sociologia urbana, economia urbana etc.) mas um conhecimento em formação do processo global, assim como de seu fim (objeto e sentido)” (LEFEBVRE, 2008. P.25).

Portanto, para a realização da chamada “virtualidade iluminadora” que seria a sociedade urbana como horizonte, segundo Lefebvre (2008, p. 26) são necessários dois movimentos paralelos e complementares, uma formulação teórica que rompa com ideologias e noções do urbano, que se relacione ao processo de industrialização; e a formulação de uma forma prática de abordagem da cidade e do fenômeno urbano.

Remetendo a análise marxista sobre “valor de uso” e o “valor de troca”<sup>37</sup>, Henri Lefebvre (2008, p. 28) aplica os conceitos à análise do espaço urbano. Quando a cidade permite, segundo ele, as “diferenças” e os “modos de viver” neste sentido, a cidade se aproxima ao conceito de valor de uso, porém, com o processo de industrialização, com o comércio e com o dinheiro a cidade corresponderia ao conceito de valor de troca. Seguindo esta análise, afirma que o tempo histórico recortado segundo seus determinados modos de produção, conseqüentemente produziu um tipo de cidade que o “exprime” de maneira visível através das relações sociais, jurídicas, políticas e ideológicas.

Na cidade se acumularam continuamente conhecimento, técnicas de coisas e pessoas, riquezas, dinheiro e capital. Neste sentido Lefebvre (2008, p. 32) afirma que o centro urbano exerce uma função essencial no modo de produção capitalista mantendo estreita relação com as forças produtivas e o modo de produção:

A teoria marxista da mais-valia distingue a formação da mais-valia, sua realização e sua distribuição. A mais-valia formou-se inicialmente no campo. Essa formação deslocou-se para a cidade na medida em que esta se transformou na sede da produção, do artesanato, depois da indústria. Em contrapartida, o sistema comercial e bancário das cidades sempre foi o órgão da realização da mais-valia. Na sua distribuição, os mestres das cidades sempre tentaram dela reter uma grande parte (maior que o lucro médio de seus investimentos). Nos três aspectos da mais-valia, o centro urbano desempenha um papel cada vez mais importante. O que define uma função essencial e, no entanto, desconhecida (despercebida), da centralidade urbana no modo de produção capitalista.

Também para Lefebvre (2008, p. 37) a categoria alienação é parte essencial para a compreensão da totalidade social e, portanto, do espaço urbano. Segundo o autor existem “campos cegos” que impedem o olhar atento sobre o urbano, quando

---

<sup>37</sup> A definição destes conceitos se aproxima da observação da forma mercadoria, elementar no modo de produção capitalista, esta possui duas características: a mercadoria é um objeto que, a partir de suas propriedades materiais, tem a propriedade de satisfazer as necessidades do homem, portanto, à esta característica utilizamos o conceito marxista de “valor de uso”; uma segunda característica da mercadoria tem a propriedade de poder ser trocada por mercadorias diferentes de si própria de comprar outras mercadorias, a esta característica utilizamos o conceito marxista de “valor de troca”. As duas características se relacionam a mercadoria simultaneamente.

analisado sob o olhar e conceitos formados pela prática e teoria da industrialização, com um “pensamento analítico fragmentário e especializado” e segundo o mesmo, “reductor” da realidade que se forma. Se continuarmos nessa “cegueira” negaremos seu desenvolvimento, esse processo implica segundo ele uma “ideologia”: “[...] os campos cegos são, ao mesmo tempo, mentais e sociais. Para compreender sua existência, é preciso reportar-se ao poder das ideologias (que iluminam outros campos ou fazem surgir campos fictícios) e, por outro lado, ao poder da linguagem”. A tradução das representações ideológicas e institucionais na realidade urbana foi o que denominou de “urbanismo”.

Para o autor o urbanismo serve como instrumento de interesses, ação e estratégia política do Estado. A partir destes interesses o espaço é alterado e modificado segundo razões técnicas “homogeneizantes”. Ele coloca-se como um sistema total e insubstituível. A “prática urbanística” não aborda a prática urbana, das relações sociais, no entanto, esta prática pensa o espaço como resultado de um pensamento conceitual, o que segundo o autor resulta nos “espaços vazios” que se caracterizam como traços do urbanismo.

Estes “espaços vazios” encobrem a verdadeira existência do espaço enquanto criação social atuando como instrumento ideológico invertendo a realidade, onde o espaço é resultado e produto do trabalho social, objeto resultante das relações de produção, da produção da mais-valia, portanto, de uma classe. O urbanismo neste sentido encobre a intenção capitalista de transformar o espaço em produto, e de reduzir o habitante a comprador deste espaço onde a mais-valia é realizada. De acordo com ele, “o espaço torna-se o lugar de funções das quais a mais importante e velada é esta: formar, realizar, distribuir, de uma nova maneira, o sobre produto da sociedade inteira (isto é, no modo de produção capitalista, a mais-valia global)”(LEFEBVRE, 2008. p. 41). O urbanismo é um instrumento que leva a análise do espaço urbano como neutro e não- político.

Observando as mudanças no espaço determinadas por esta lógica Lefebvre (2008) afirma que o fenômeno urbano acarreta novas possibilidades de organização humana no espaço, e, portanto, conseqüentemente acarretará também novas possibilidades emancipatórias.

Existe um potencial revolucionário no urbano, e que não é percebido pelas ciências, devido a este “campo cego”, portanto, torna-se urgente e necessário um aprofundamento e discussão sobre a cidade. Dentro da lógica capitalista, segundo

Lefebvre (2008), a “fase crítica” seria uma fase de aprofundamento de mundialização das relações de produção e da lógica produtivista em favor do crescimento econômico. Conseqüentemente há uma destruição das particularidades do local para se atingir uma homogeneização para a efetivação de um mercado global. No entanto, segundo o autor, este processo de homogeneização sofre algumas resistências e tem como hipótese que justifica a afirmativa, as “diferenças”, como característica fundante da sociedade urbana. Na fase que nomeia como crítica, porém, existe uma luta intensa entre as forças homogeneizantes e as diferenciais e que tem sua solução na dimensão do “habitar” que pressupõe uma apropriação do espaço ao contrário do habitat o qual reduz o espaço à moradia.

Para ele o ato de habitar pressupõe uma condição revolucionária, pois, se opõem dialeticamente a homogeneização imposta por esta sociedade capitalista. É revolucionária por não se resumir apenas a ter uma moradia, vai além, trata-se do “direito a cidade”, neste sentido, possui um significado político. Ainda segundo Lefebvre (2008) realizamos e efetivamos muito pouco deste direito. As lutas pontuais travadas na cidade não traduzem nem significam o “direito à cidade”, muitas vezes essas lutas podem significar seu oposto, exaltar a forma mercadoria por meio das relações pautadas no valor de troca e não no valor de uso do espaço.

A “virtude” do urbano não é enxergada pela racionalidade científica, que se encontram neste “campo cego”. A forma de resolver os problemas urbanos dos espaços ainda é através do já mencionado modelo urbanístico, focado no campo industrial que enxerga a cidade ainda como expressão da industrialização. O autor aponta que este olhar reafirma a cegueira em relação ao modelo de produção e do trabalho substituído pela reprodução e fruição. Ele dissimula a contradição existente tornando as ciências reféns dessa razão formal, portanto, a dificuldade em resgatar o pensamento crítico nesta sociedade e de se teorizar sobre ele.

Neste sentido concordamos com o autor quando afirma que somente pela razão dialética poderemos construir uma inteligibilidade que seja possível compreender, tanto pela teoria como pela prática as múltiplas formas, contradições e elementos da realidade urbana. As mediações necessárias para seu entendimento dizem respeito ao espaço-tempo entre níveis superior e inferior. O primeiro se relaciona com o poder econômico e o Estado como seu agente e a sua lógica se relaciona a classe dominante, o que significa o controle da cidade. O segundo nível

corresponde ao “habitar” de que tratamos acima é nele que se encontra a modulação da cotidianidade, que hoje se estabelece pelo consumo.

A vida cotidiana tem uma correspondência essencial na modernidade urbana, segundo Lefebvre (1968, p. 31) o cotidiano não é visto como uma categoria separada em segundo plano, o autor o coloca como centro no processo de análise do urbano, pois é no cotidiano e pelo cotidiano que são produzidas e reproduzidas as relações sociais capitalistas. A cotidianidade para Lefebvre é marcada pelo mimético, repetitivo, e por isso mesmo, ela apresenta possibilidades de mudança. O que pode surgir neste contexto entediante é exatamente o extraordinário, o diferente, o revolucionário. É a partir desta repetição, tendo como entendimento que disto surge o novo, que o espaço pode ganhar um novo sentido, um valor de uso, uma forma de reapropriação reconfigurando o valor de troca que se dá no modelo capitalista.

É com uma conduta e prática espacial voltada para a superação da vida cotidiana marcada pelo tempo “ordinário”, “mimético” que reveste as relações de trabalho alienado que se encontram as possibilidades de romper com a dinâmica opressora da cotidianidade negando o domínio exercício por esta sociedade.

Entendendo a vida cotidiana como uma dimensão histórica, e como essa história vem se desenvolvendo no mundo moderno, por meio da reprodução das relações sociais o debate em relação a cultura se faz essencial. Pois é por meio da cultura que a cotidianidade se reproduz. Neste sentido, o autor (LEFEBVRE, 1968, p. 274) propõem uma “revolução cultural”, afirma não ser uma revolução “a partir de uma cultura”, nem tão pouco “por e pela cultura”:

A nossa revolução cultural tem por objectivo e sentido a criação de uma cultura que não seja instituição, mas estilo de vida. Define-se antes de mais pela realização da filosofia no espírito da filosofia. A crítica radical da cultura, do prestígio e das ilusões ligadas a essa palavra, da sua institucionalização, leva a restituir plenamente a filosofia e a importância teórica e prática, pedagógica e vital, mental e social. [...] A restituição da obra e do sentido da obra não possui um objectivo <<cultural>>, mas prático. De fato, a nossa revolução cultural não pode ter somente objectivos <<culturais>>. Orienta a cultura para uma prática: a cotidianidade transformadora.

É no urbano em sua “virtualidade” diferencial através do habitar enquanto apropriação do espaço que se desenvolveria o espaço do encontro de modo que possibilite o “extraordinário”, demarcando a ruptura com a cotidianidade, produto da cidade industrial, que fragmentou o espaço e o tempo.



Os estudos de Henri Lefebvre nos possibilitam pensar dialeticamente como o espaço urbano vem se constituindo, como se dá a dinâmica das cidades na contemporaneidade. A utilização do espaço de forma instrumental que se adéqua a lógica do capital e a perpetuação das relações sociais de produção orientando a produção da mais-valia e controle social e por outro lado, a dinâmica do espaço social que é forjado através de práticas da vida cotidiana, expressando a pluralidade de modos de vida e de formas de apropriação do espaço.

A cidade neste sentido vista sob esta segunda perspectiva seria o lugar do encontro do diferente. Em sua definição (LEFEBVRE, 2008, p. 27, 28):

A rua? É o lugar (topia) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada. [...] A rua contém as funções negligenciadas por Le Corbusier: a função informativa, a função simbólica, a função lúdica. Nela joga-se, nela aprende-se. A rua é a desordem? Certamente. [...] Essa desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso, essa desordem constrói uma ordem superior. [...] Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostra que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua. Isso não mostra também que sua desordem engendra uma outro ordem?

O direito a cidade, portanto se refere aos cidadãos, aos grupos formados pelas relações sociais estabelecidas pelos sujeitos que utilizam e se reúnem no espaço e nele produzem e fruem. A sociedade urbana se coloca como um processo e uma determinada práxis que se relaciona à realização de necessidades humanas negadas pelo modo de produção capitalista.

Nosso objeto de estudo se relaciona a análise Lefebriana de utilização do espaço público, na medida em que os sujeitos que se manifestam pelo *graffiti* revalorizam e se apropriam do espaço nas grandes cidades. O esforço, no entanto, é identificar se essa utilização se dá de forma politizada e consciente.

E mais especificamente, pensar o espaço urbano na cidade do Rio de Janeiro como território para a compreensão da prática artística do *graffiti* por mulheres. O que contribui para análise crítica sobre a estética capitalista que vem reconfigurando a paisagem desta cidade nos últimos anos. Nesse contexto espacial também minimamente identificamos: os sujeitos presentes nesta cena artística, as principais

mensagens veiculadas, sua forma de comunicabilidade, suas agregações e ainda conhecemos os próprios sujeitos e sua arte.

Nas palavras das entrevistadas conseguimos captar a tradução do que se configura a prática artística do graffiti de forma geral e o praticado por mulheres na cidade, assim como essa atividade produz transformações em suas vidas cotidianas.

Para Cyntia atualmente não existem grandes problemas em ser mulher grafiteira na cidade do Rio de Janeiro. De outra forma, a artista levanta questões referentes a contradição de existirem grafiteiros conservadores e que, por este fato, não estão abertos a acolher mulheres grafiteiras de forma solidária. Coloca também a questão de grafitar como um casal, onde o parceiro tornaria menos perigoso para mulher estar na rua.

Cara, agora no momento atual não vejo muitos problemas, assim... A Rede Nami abriu muito espaço né? Antes da Rede Nami começar a participar do MOF<sup>38</sup> as meninas ficavam em um muro mais escondido, lá no cantinho, não sei que. Agora não, a Rede Nami chega, pega o melhor muro reserva lá para as meninas. E não tem essa coisa de quem tá começando, e quem é mais avançado. Todo mundo ali tem seu espaço, acho isso muito bom. Agora, assim, Talvez... por incrível que pareça tem grafiteiro conservador. E aí, essa galera não tem o contato, mas pode ser que ali, entre aquela galera não reconheça, né? Menina que vai pixar ou grafitar, vai ficar sozinha né? É que tem uma coisa de casal de grafiteiro né? Mas não sei, não sei, entre a garotada eu também não sei como é que tá. Eu comecei a grafitar pra valer com 26 né? Então a garotada não sei como é que é. Mas eu não vejo nenhum problema nos lugares que eu frequento mas não eu sei que não é o padrão. Tem muita coisa além, tanto que os grandes graffitis da cidade não são feitos por mulheres né? Esses que a galera paga. Que tem caches bons, com grande de muros, que tem repercussão Nacional. A maior parte não são de mulheres pouquíssimos são. Mas eu tô vendo agora que a galera sempre tá querendo dar uma equidade aí. Chamar uma quantidade igual de grafiteiros e grafiteiras nos eventos, então tá tendo uma evolução devagarzinho tá tendo uma evolução. Mas eu não sofri nenhum, que eu me lembre. Tem essas questões de a gente as vezes naturalizar a opressão. Mas eu não vi, assim comigo. Não é padrão (SILVA, 2019).

A artista Yaya relata algumas avaliações sobre a cena do graffiti de mulheres na cidade do Rio de Janeiro. A artista afirma que a cena vem se configurando desde 2017 e que tem percebido maior mobilização e agrupamentos tais como as *crews*: “já tinha né, umas *crews* femininas espalhadas aqui pelo Rio mas eu tô vendo a galera animar mais e fazer um trabalho descentralizado. Trabalhando com quem tá na Baixada. E tá sendo maneiro de ver”. No entanto, existem dificuldades e desafios em seu ponto de vista em relação ao desenvolvimento da prática por mulheres:

---

38 Meeting Off Favela – Festival Internacional de Graffiti anual que acontece na Vila Operaria em Duque de Caxias

Então é recente, eu não tô tanto na rua como a maioria das meninas porque meu trabalho também não é só isso, eu trabalho bastante com pinturas de galeria também. Então, as dificuldades que eu vejo não é tão grande, porque os mutirões que eu participo normalmente eu sou convidada e eu tô saindo pouco pra pintar. Mas eu percebo pelas meninas que eu conheço que realmente não é uma coisa muito fácil, muito agradável de se estar. A gente prefere mesmo ficar em companhia umas das outras do que estar num ambiente mais misto. Pelo menos pra mim é assim que funciona (FERREIRA, 2019).

Em relação as suas percepções sobre a cena do graffiti carioca de forma geral a Yaya indica:

A cena do graffiti continua sendo muito masculina. Isso é fato, mas por conta das mulheres que foram formadas pela NAMI, e que estão multiplicando esse trabalho por aí, e que tão aprendendo com outras mulheres, e tudo mais, eu acho que a cena está ficando mais fortalecida. As mulheres estão começando a se fortalecer e pintando entre elas mesmas, então a gente não vê mais necessidade de chegar sozinha no mutirão, por exemplo. E enfrentar muita coisa desnecessária de homem. Então a gente vai acompanhada nos mutirões, a gente faz os nossos próprios mutirões, a gente consegue ter um ambiente mais seguro e mais confortável pra gente trabalhar a partir daí (FERREIRA, 2019).

Neste sentido, Suka aponta suas impressões sobre a cena das mulheres e arte na cidade do Rio de Janeiro

Bom eu tô me introduzindo nessa cena enquanto mulher artista, eu tô começando a entrar na cena e a observar também. Mas eu tô percebendo que muitas mulheres estão se juntando em coletivos para se apoiar. Tanto em coletivos de grafite né? Que seriam as *crews*. E também os coletivos de mulheres artistas que fazem arte (SOARES, 2019).

Entre esses coletivos ela indica que o componente de raça é uma forte característica:

Dos que eu estou acompanhando tem alguns coletivos de mulheres negras. Porque muitas mulheres brancas têm condição de se colocarem enquanto mulheres artistas... o IBGE deve ter alguma pesquisa sobre isso. Se não tiver vamos fazer! {risos}

Mas eu acho que essa questão de classe, de cor, de gênero faz diferença na arte. Com homem, cis, branco... [estala o dedo] não precisa de muito esforço para se colocarem enquanto artista.

Então eu acho que esse movimento de mulheres negras está funcionando porque elas estão sim fazendo mais Exposições coletivas. E se abrindo e dando mais oportunidade, se eu não me engano eu conheci recentemente quatro coletivos de mulheres negras.

Mas também eu conheço muitas mulheres brancas que estão se colocando e levantando as outras amigas e conhecidas artistas e chamando para exposição. Eu vejo que as mulheres estão realmente se movimentando independente de ser negra ou não (SOARES, 2019).

Nathalia relatando sobre suas percepções em relação a cena do *graffiti* e as mulheres na cidade do Rio de Janeiro aponta - mesmo sua trajetória sendo recente,

tendo iniciado em 2016 - que a cena melhorou: “e a Panmela<sup>39</sup>, não tem como não citar ela, porque ela foi, ela é, a mãe da galera, né? Porque ela botou a cara desde a época de *anarquia boladona*<sup>40</sup> e ela abriu esse espaço assim para as mulheres. Hoje em dia tem várias minas foda, mas ainda é um rolê muito masculino”.

Tu vê que os grandes nomes - pô ArtCore<sup>41</sup> mesmo, ano passado tu vê lá tinha uma ou duas minas que tinham painel. Tinha uma mina que tinha um painel. E a maioria das artes são de homens, em galeria mesmo assim, você vê, homens que têm grafite em galeria. Também não é uma coisa muito comum, eu acho, pelo grafite ser uma coisa de rua, a galera tem ainda um preconceitinho, sabe? De tipo: “Ah, isso não é uma coisa de galeria. Ele não é acadêmico. Ah, mas ele não pintou com tinta óleo.” Sabe? (VALÉRIO, 2019).

Para Nat a cena ainda é predominantemente masculina, mas acredita que as mulheres vêm conquistando este espaço “a gente está melhorando ainda tá longe do ideal”:

Eu acho que a cena é bem bem masculina ainda, mas já tem muita mina foda já. [...] Eu acho que tem muito homem ainda, acho não, a maioria é homem. Mas tem umas mina que tão vindo aí que tão tirando onda. Teve um evento agora da Globo (...) que a galera pintou ali em Madureira, eles pintaram uns painéis, e só tinha uma mina. É só tinha a Juliana<sup>42</sup> pintando de mulher, se eu não me engano, Eram, sei lá, cinco pilastras e eram quatro homens e uma mulher. Então na proporção o rolê ainda é desigual. Mais cara, mutirão de *graffiti* é mulher pra caralho. Tem muita mina que vai que cola, que mete bronca mesmo. Só assim que tem como funcionar, se ficar em casa pensando: “haaa mais só vai ter homem!”. E eu acho que mudou muito, porque eu escuto relato de Minas que são mais antigas que eu que pintavam, falando que os caras... pô! falavam gracinha, mexiam. Hoje em dia tu vai e mano... é isso, já se ligou que tem que respeitar mesmo. Porque *brother* {...} vai mexer vai se atrasar, tá queimadão. As mina vão explanar mesmo. Porque ninguém mais escuta e fica calado (VALÉRIO, 2019).

Para Ninex ser mulher grafiteira na cidade do Rio de Janeiro “[...] é você não ser muito respeitada, você tem que sempre ser cem vezes melhor do que... você já tem isso na sociedade sendo negra, sendo mulher e ainda tem dentro do *graffiti* também, e você tem que ser melhor ainda”.

Não sofri tanto assédio pesados, sabe? Mas com certeza, é porque eu nunca comparei, assim. Quando eu pintava com homens era mais uma para da pixação, que a gente tem que fazer e sair correndo, sabe? Não ficar muito. Ou então é no mutirão, e no mutirão eu não costumo prestar muita atenção. Mas assédio, acho que até hoje eu tive uma sorte de não ter assédio muito pesado, é só do tipo “ah, mexe isso aqui? Por que você não

39 Apêndice A – Foto 1

40 Tag utilizada por Panmela Castro no início de sua carreira, principalmente quando desenvolvia trabalhos de pixação.

41 ArtCore – É um festival de manifestações artísticas urbanas tais como arte, graffiti. Skate e música que ocorre anualmente nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM.

42 Apêndice B – Foto - 10

faz isso?” Sabe? Querendo dar opinião no desenho alheio, sabe? “Ah, mas você não acha que ia ficar melhor assim?” Ah, eu não sei, se com homem eles fazem as mesmas coisas, talvez não, acredito muito sério que não. Porque, né? Quando é alguma coisa que uma mulher tá fazendo é tipo: “Ah, ela não sabe muito o que ela tá fazendo?” Aí sempre tem esses rolês, mas assim, assédio, né, assim sexual de falar alguma coisa tipo ‘gostosa’, acho que não (PERES, 2019).

Sobre suas percepções em relação a cena do *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro, relata que utilizou a estratégia de participar do grupo Afrografiteiras como forma de conhecer mais mulheres grafiteiras.

Eu não fui para outras cidades ainda, ainda não sai. A cena aqui eu acho ela bem forte assim, não mais que São Paulo, obviamente. Mas acho ela bem forte e ela é muito machista. Quando eu comecei era bem mais, eu tô encontrando bem mais referências femininas agora. Porque antes era basicamente só a Panmela Castro<sup>43</sup> de referência, e umas minas gringas. Agora eu tô conhecendo bastante e eu tô focando nisso também. Na outra vez, quando eu comecei a fazer grafite minhas referências eram todas masculinas. Pessoal que eu dava rolê era tudo homem, não dava rolê com nenhuma mulher. E aí por isso que eu resolvi entrar no Afrografiteiras também, para conhecer as meninas desse rolê que se interessam por isso. E aí eu tô focando mais nisso, de ver referências, porque essa cena agora tá abrindo um pouquinho mais ainda assim continua bem machista. E ainda tem um lance, né? Que os próprios grafiteiros pra reconhecer uma mina, ela tem que ser muito mais foda do que eles. Ela pode até estar fazendo um trabalho bom, legal, até parecido com o deles, mas ela tem que ser mais foda que eles para eles conseguirem te respeitar. E mesmo assim nem às vezes vai falar contigo mas se for para te ajudar, eles não vão te ajudar. Agora eles podem oferecer ajuda mas querendo ficar com você. Aí rola muita ajuda (PERES, 2019).

Sobre a experiência de ser mulher grafiteira na cidade do Rio de Janeiro Dávila traz questões que envolvem, o tempo disponível para o desenvolvimento artístico em relação ao tempo dispendido para o trabalho. Além de refletir sobre a segurança de transitar pelo espaço e ambientes já familiares da cidade.

E aí eu falo com meu contexto, eu tenho trinta e três anos, trabalho 8, 9 horas diárias. Em que momento eu vou grafitar? E eu comecei a ter medo também, né? Então como é que é ser mulher grafiteira no rio? Eu ainda não sei direito como é, eu sei que assim, eu fui em alguns eventos, a Malu<sup>44</sup> às vezes faz coisas. Tem um lugar que eu comecei a me encontrar, que é no Vidigal, que é do lado, eu moro na Tijuquinha. E como eu já tinha morado na Rocinha, né? Só que hoje eu já não me sinto à vontade na Rocinha, porque já não conheço mais ninguém, porque as coisas mudam muito rápido. E aí eu vou de vez em quando vou no Vidigal, virou um lugar seguro pra mim, e aí eu conheci o Laércio, eu conheci à partir da Malu. E ele tem um projeto de grafitar os muros de um beco do 14, e que eu acho genial. E ele é uma pessoa muito articulada, né? Conhece todo mundo. É isso, eu tenho grafitado ali. Eu já tentei grafitar com a Nat<sup>45</sup> na rua, foi bom, foi uma experiência boa. Eu não tenho tantos graffitis como outras meninas, mas

43 Citada Anteriormente

44 Apêndice D – Foto 18

45 Entrevistada nesta Tese.

cada experiência de graffiti é muito rica. E para mim é desafiador porque, assim, parece uma coisa super complexa e quando eu vejo que eu vou lá faço rápido, é uma das poucas coisas na vida que eu faço rápido, aí eu 'gente é simples'. E eu tenho vontade de grafitar mais só que eu ainda não consegui colocar o foco e determinação e prática, né? Eu acho que, assim, o graffiti hoje eu percebo até como uma ferramenta, enfim, foi nessa oficina que eu comecei a conectar também coisas da minha vida. Quando eu era novinha eu fiz iniciação científica lá na Fiocruz, quando eu estudava, e eu passava pelas pilastras do Gentileza. Tudo aquilo ali é *graffiti* (ALVES, 2019).

Para ela existem dificuldades em ser mulher grafiteira na cidade do Rio de Janeiro: “eu tô descobrindo, tô percebendo que não é fácil. Eu no meu dia a dia, eu como ainda trabalhadora [...] eu sei que eu tenho a necessidade de sair sempre com alguém. Eu não sei se eu conseguiria grafitar sozinha, eu uma mulher sozinha?”. Para ela estar num local que é conhecido facilitaria a prática:

[...] acho que também num lugar de conhecimento ali no Vidigal, né? Aí morando na Rocinha você vai de bicicleta, pá pum! Agora num lugar desconhecido eu acho que não tem como. Até a coisa da roupa mesmo. É uma coisa que eu fui percebendo nos eventos, né? Eu sempre vou mais do tipo pra me sujar, eu fico olhando as menina toda arrumada e fico “gente como elas conseguem ir arrumada?” E aí ao mesmo tempo eu fico olhando quem tá do lado, né? Como eles olham a roupa, o corpo (ALVES, 2019).

Dávila destaca que estar na rua é uma característica marcante do *graffiti*, neste sentido, reafirma o que aqui debateremos e que se relaciona com a ampliação e a conquista do espaço público para as mulheres. Além desta prática proporcionar o estabelecimento e ampliação das relações sociais das mulheres.

E eu lembro também do meu desejo quando eu entrei em contato com a companhia de dança, de fazer coisas na rua o meu desejo de fazer na rua, de sair; eu realizei de certa forma; é um pouco realizado no *graffiti*. E a possibilidade também de fazer isso em parceria, que é uma coisa que eu acho que seria... é uma coisa, é um diferencial que eu quero tá fazendo mais graffiti. É conversar mais com quem mora no lugar. Porque eu percebo que muitas vezes, principalmente em comunidade, você chega lá faz a tua arte e vai embora. E não conhece as pessoas. E percebi isso - eu não sou rodada - mas nas poucas experiências que eu tive eu vi que um diferencial é você conversar com a pessoa que vai receber o *graffiti* na parede (ALVES, 2019).

Sobre a cena de graffiti no Rio de Janeiro Alyne acredita que as mulheres têm que assumir uma postura no sentido de criarem a própria cena.

No Rio tem muito grafiteiro, muito mesmo. Mas eu acho que agora, de uns tempos pra cá, as mulheres estão mais fortes nessa cena. [...] acho que agora o pessoal também começou a respeitar mais o nosso graffiti, sabe? Antigamente eu acho que o pessoal via a gente fazendo assim, e achava que era só de brincadeira. Porque os *boy* vinha, botava um *bomber* grandão, lançava um graffiti na tela toda, e tipo, botava a gente pra grafitar ali no cantinho, entendeu? Que nem as crianças. Igual, agora eu fui grafitar

na Rocinha e tinha um cara que é fodão do *graffiti*, que eu nem sei qual é o nome dele, um fodão aí, gringo. Aí a gente desceu o beco e disseram assim: “todos os que tivessem reservado pode grafitar”. Só que esse muro eles tinham guardado pro *graffiti* dele. Aí a galera que tava comigo, eram meninas que tavam começando, então elas começaram a fazer com giz. Aí eu fui fazendo com a tinta e tal. Aí quando a galera da organização chegou, falou: “ah, você não pode pintar aqui, tal”. Aí como elas tinham feito de giz, elas saíram. Aí eles falaram que eu podia continuar, porque eu já tinha gastado minhas tintas, e tal. Aí continuei. Eu sei, minha filha, que daqui a pouco tava lá meu *graffiti* bombando, todo mundo tirando foto. Aí eu vi a Dona Bomba<sup>46</sup>, sabe? Fez uma live lá, me marcou. Aí eu falei, gente quem é esse homem? Que que tá acontecendo? Eu não sabia nem quem era o *boy*. Aí eu passei uma hora com a garota lá, e ela: ah, eu vou tirar foto aqui com fulano. Eu sei que eu tirei a maior onda lá com meu *graffiti* do lado. Eu não sabia nem quem era o homem... Eu nunca vi ninguém chegando assim e fazendo esse auê todo por causa de uma menina grafiteira. Nem a Panmela chega nos espaços e a galera fica assim. E aí você chega no lugar e fica todo mundo - eu não conhecia, né? - mas o resto da galera. Daí eu fico assim: “gente, vocês procuram as meninas para vocês seguirem no *Instagram*, por exemplo?” Porque só fica procurando as páginas dos *boy*, para ficar acompanhando os *graffiti* dos *boys*. Porque a gente também tem que encontrar a nossa cena, né? (SILVA, A. 2019).

Alyne aponta a necessidade de registro sobre a cena feminina do *graffiti* “[...] essas pesquisas. A gente precisa de dados, coisas mais palpáveis, mais escritas, porque a gente não tem. E aí muita coisa se perde, né? Quantas coisas já se perderam?”. Neste sentido afirma que o *graffiti* possibilita articular as lutas e questões femininas e simultaneamente se transforma em um espaço de acolhimento de mulheres:

[...] porque a gente quando começa a fazer grafite, é muito coisa temática. Eu vejo que a gente mulher tem muita essa coisa temática. Ou é alguma coisa voltada para a militância preta ou outra militância. E eu acho que isso também é legal porque, querendo ou não, você tá fazendo uma coisa e tá fazendo outra. Tá discutindo uma coisa que é importante para sua vida. Por exemplo, lá no projeto que faço parte, o Grafitando por Direitos, a gente fala de direitos sexuais e reprodutivos das mulheres negras junto com a arte do grafite. A gente liga, faz oficina, que tem discussão e tal, e às vezes... como são meninas muito novas, são meninas tipo de lugares distantes, Serrinha, são meninas que não têm acesso à informação, sabe? Então é muito legal fazer esse trabalho através da arte também, porque eu amo fazer grafite, mas eu amo fazer essa militância política também e levar esse conhecimento. O Grafitando foi um projeto perfeito porque eu faço essas duas coisas. Mesmo que eu faça também em outros momentos, porque toda vida que eu faço um grafite, é uma discussão política, eu tô conversando com as pessoas. Então, quando chega um trabalho desse, por exemplo, é muito gratificante. Por mais que às vezes, seja trabalhar no sábado mas eram sábados tão felizes porque você vê que minimamente você vai fazer alguma diferença na vida daquelas meninas, sabe? Por mais que você alcance uma ou alcance duas, e que essas duas também alcancem outras, mas é isso, é um trabalho mais demorado. É um trabalho de formiguinha até alcançar muita gente o conhecimento. Com essa luta também com o estado, porque o estado não quer que a gente tenha

---

46 Dona Bomba é uma loja na cidade do Rio de Janeiro voltada para produtos de graffiti e gerida apenas por mulheres, o empreendimento é de origem da crew de mulheres PPKREW.

conhecimento. Mas eu acho que a contribuição é essa, as mulheres, a gente consegue falar mais sobre as coisas quando a gente tá pintando, sabe? Não é só assim, ah eu vou lá pintar. Eu vou lá, pintar com as minhas manas, trocar uma ideia, sabe é outra vibe? Eu vejo os caras muito fazendo arte mas cada um na sua, cada um pensando em fazer o seu. E a gente não. Tanto que a gente criou muitas crews, né? Crews é invenção das mulheres. Além da questão da segurança né? Porque a gente queria grafitar com segurança, elas foram criadas para a gente fazer grupo de mulheres para pintar juntos, porque a gente não tinha segurança fazer sozinha, como os caras fazem. Mas também para essa coisa da gente tá junto, dialogar junto, uma complementar o desenho da outra. É outra pegada (SILVA, A. 2019).

Desvendar as mediações que compõem esta manifestação nas condições das relações sociais cariocas é um grande desafio e também uma grande oportunidade. A expressão, relações sociais cariocas se configura como um somatório de elementos: estéticos, compostos pela paisagem local única da cidade que tem sua característica peculiar para o desenvolvimento turístico e cultural; como o desdobramento do olhar midiático e ideológico contemporâneo para essa localidade, principalmente no que se refere ao trato as questões de violência e marginalização e seus desdobramentos em um período marcado por intervenção militar que impede e ou contraditoriamente impulsiona a proliferação desta manifestação artística; como a percepção e leitura pessoal do que entendo como traço particular desta cidade tentarei capturar as produções artísticas que considero um lugar de memória para configurar o que chamei de, relações sociais cariocas. A partir das produções e dos movimentos coletivos e individuais das grafiteiras estabelecemos mediações sobre as relações sociais cariocas trazendo ao debate as questões colocadas pelas próprias artistas.

A composição da paisagem da cidade do Rio de Janeiro sem a estética do *graffiti* é impensável, negar que sua presença é constante e viva na cidade, é negar a existência de sujeitos que produzindo arte em seu cotidiano, retornam a ele, os produtos de suas objetivações de forma democrática e acessível; é negar que esses sujeitos reelaboraram a forma de produzir arte nos marcos da pós-modernidade.

No Rio a paisagem se confunde com o imaginário sobre a própria cidade, a “cidade maravilhosa” cria uma polaridade na medida que seu cotidiano é carregado de violência e desigualdades sociais, esse modo de ver a cidade também configura suas relações sociais. A composição arquitetônica, natural e social configuram as formas de uso da cidade, o que interessa destacar é o formato que a cidade conquistou no que se refere a sua produção cultural. Quais são as influências



culturais nesse processo de conformação da cidade e se ainda, as manifestações da cultura popular e ou ditas contraculturais têm influenciados a construção de espaços para esta dimensão da vida.

Percebemos que a configuração dos espaços voltados a cultura e a experimentação artística são diversos, porém, em sua grande maioria se configuram em espaços privados e se localizam em bairros da zona sul. No entanto, a secretaria municipal da cultura realizou um mapeamento em 2015 (FILGUEIRAS, s/p. 2015) de projetos artísticos diversos aos tradicionais e verificou que de 610 iniciativas selecionadas, mais de um quarto (163) ficam na Zona Norte da cidade.

Essas iniciativas foram avaliadas e receberam incentivo público, no entanto, destacamos que ainda existem outras formas e organizações que pensam e fazem cultura na cidade do Rio de Janeiro. São cineclubes, sarais, rodas de rima e poesia, grupos de teatro e dança, bibliotecas comunitárias, rodas de samba, capoeira, jongo, circo e *Hip-Hop*. Na zona sul e região do centro da cidade segundo o estudo, as expressões artísticas se configuram de forma mais delineada como chamei, tradicionais: cinema, museus teatro e dança.

Como forma de dar destaque a arte do graffiti na cidade do Rio de Janeiro as entrevistadas selecionaram algumas obras que elas têm admiração, e que se encontram espalhadas pelo espaço da cidade. Criamos um mapa (FIGURA 2) para identificação destas obras, mesmo sabendo da condição de efemeridade que constitui tal estilo. O que não diminui o significado do registro que perpassa pelas percepções e indica trajetórias e fluxos na cidade das mulheres aqui ouvidas.

Para Cynthia o destaque relacionado a obra na cidade do Rio são duas pixações:

[...] uma pichação na avenida Brasil<sup>47</sup>, que eu pego muito né? Para poder ir para o centro. Que era uma pichação: “temos medos bobos e coragens absurdas”, era uma pichação no alto dessas caixas de água que é vertical. E eu... cara, sempre passava por ali e lia “temos medos bobos e coragens absurdas!” e sempre ficou na minha cabeça. E outro foi quando pixaram a Central do Brasil<sup>48</sup>: “a cidade é onde somos amados!” Esse grafite é lindo cara! Esse graffiti é muito lindo! Eu passei por lá eu tava no centro nesse dia. Tinham pixado mais não dava pra ler. Aí um tempo depois eu vi a notícia no Globo: Pixaram a Central do Brasil! Aí deu para ver a frase. Cara! Que coisa linda! Esses dois aí me marcaram bastante.

Yasmin destaca uma obra na cidade do Rio de Janeiro que considera marcante, localizado na Zona Norte da cidade, um graffiti em que ela mesma

---

47 Arte não identificada

48 Quadro Obras Citadas - Foto 7

participou da pintura. Relata a experiência de subir em um andaime por vários dias junto com a “amiga” e que este trabalho se caracterizou como o “mais desafiador e mais bonito que a gente fez”.

“[...] é um grafite que eu fiz com a J-lo, que não foi nem eu que assinei, foi ela, mas foi um grafite da Jovelina Pérola Negra<sup>49</sup>, que aconteceu em Coelho Neto esse ano, em junho por aí. É um grafite gigantes, acho que tem dez metros, que dá pra ver da Avenida Brasil, foi o trabalho mais desafiador que eu já fiz” (FERREIRA, 2019).

Sobre suas referências de *graffiti* pela cidade do Rio de Janeiro, Nathalia destaca o trabalho muralístico “Contos”<sup>50</sup> de Luna Buschinelli.<sup>51</sup> referente ao trabalho que se destacou como o maior *graffiti* do mundo pintado por uma mulher, esta artista tinha apenas 19 anos no período da pintura. Outra referência é o artista português Alexandre Farto<sup>52</sup> que esculpe rostos de pessoas comuns em paredes, uma de suas obras pode ser vista no Museu de Arte do Rio – M.A.R. Destaca “vários da Panmela<sup>53</sup> também né? Para a gente que é mulher ela sempre exalta as mulheres”.

Ressalta os trabalhos de Lídia Viber<sup>54</sup>, Camiz<sup>55</sup>, Rafamon<sup>56</sup>, Camila Sent<sup>57</sup>. Entre os destaques um de seus próprios trabalhos marcou a artista:

“[...] um que eu fiz na Rocinha com minha amiga da Nani, a Maluvibe, a gente fez a Elza Soares meio de lado assim. E ela fez um homem dando um soco saindo de dentro da boca, e a mulher meio que travando assim, e aí a gente botou: 'você vai se arrepender de levantar a mão para mim!' ”<sup>58</sup>.

Destacando uma obra de *graffiti* na cidade a Ninnex lembra o mural da figura de Imenjá<sup>59</sup> da artista Rafa Mon<sup>60</sup> no bairro de Botafogo e de uma pixação na UFRJ

Ah, pixo eu tenho um favorito sim. Que é o da UFRJ61, pegaram num prédio, de corda. Ali pra mim é show! Se eu voltasse a pichar, eu queria pichar desse jeito... é que eles pegaram muito alto tipo, de longe a gente vê de um certo tamanho. Então pra que eles conseguissem fazer que a gente visse daquele tamanho, de perto deve estar do meu tamanho o nome, sabe? Então, só de pensar nessa questão quando você tá lá perto, sabe? De fazer um nome gigante porque o prédio é muito alto” (PERES, 2019).

---

49 Quadro Obras Citadas – Foto 2

50 Quadro Obras Citadas – Foto 1

51 Apêndice C – Foto 11

52 Apêndice C – Foto 12

53 Citada Anteriormente

54 Apêndice – Foto C – Foto 13

55 Apêndice – Foto C – Foto 14

56 Apêndice – Foto C – Foto 15

57 Apêndice – Foto C – Foto 16

58 Referência a frase da música interpretada por Elza Soares, “Maria da Vila Matilde”.

59 Quadro Obras Citadas – Foto 4

60 Citada Anteriormente

61 Arte Não Identificada

Como destaque de obra relacionada a arte urbana e ao *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro a artista Dávila identifica como essenciais as obras de Gentileza<sup>62</sup>. E Fabia cita o artista Kobra<sup>63</sup> com a obra Etnias<sup>64</sup> no Pier Mauá e a obra dos artistas Os Gêmeos<sup>65</sup> que ficou em exposição na Feira ArtRio<sup>66</sup>, e cita ainda, o artista Cranio<sup>67</sup>.

Alyne destacando graffitis e obras na cidade, mesmo reconhecendo que contraditoriamente ao que acredita que é exaltar os trabalhos de mulheres, apenas se lembrava e identificava nomes masculinos, tais como: o pixador “Billi tá em todo lugar da cidade, só que ele não faz nada, ele só assina o nome dele. Baixada, Zona Norte, Zona Sul, todo canto do Rio de Janeiro tem um Billy assinado lá. E é nos lugares mais surreais, tipo um prédio lá lonjão”. Destaca ainda os trabalhos de Kobra<sup>68</sup> “[...] era um dos caras que eu já acompanhava, antes dessa onda, que a gente tá comprando agora das meninas. Antes de saber das meninas grafiteiras esse era um cara que me inspirava no trampo dele”. Cita ainda Panmela Castro<sup>69</sup> e faz uma reflexão:

E eu gosto muito do trabalho da Pamela também, mas eu acho meio macabro. [...] Eu acho que é doido isso também porque tem muito mina foda e tal, mas muitas estão adoecidas. Que tão usando a arte como uma válvula de escape mesmo, para poder continuar, né? E aí isso é a diferença, porque pô, enquanto os caras estão fazendo de hobby, as minas tão se agarrando na parada para continuar seguindo, pra superar (SILVA, 2019).

Percebido o espaço numa perspectiva ampla, e o território como o lócus de produção e reprodução das relações sociais, temos a cidade como palco desta manifestação artística. Avaliamos as intervenções estéticas deste modelo como forma real de intervenção do sujeito no espaço urbano, a cidade se coloca como um cenário onde os sujeitos podem através de suas vivências transformá-la e reinventá-la, mesmo que de forma estética, simbólica e efêmera registram nos marcos da cidade a sua existência.

---

62 Apêndice E – Foto 23 e Quadro Obras Citadas – Foto 5

63 Apêndice E – Foto 26

64 Quadro Obras Citadas – Foto 6

65 Apêndice F – Foto 27

66 A Rede Nami disponibiliza ingressos anuais e possibilita às mulheres participantes de suas oficinas, uma visita durante a Feira ArteRio, feira de galerias artísticas que acontece na Marina da Glória.

67 Apêndice F – Foto 28

68 Citado Anteriormente

69 Citada Anteriormente

Através da interação com o meio espacial esta manifestação artística possibilita o sujeito desenvolver suas conexões com o sentido de localização na cidade. Aproximando da perspectiva apresentada anteriormente por Jameson (1997), o trânsito proporcionado pelo *graffiti* na cidade reconfigura o mapeamento do sujeito e de suas trajetórias, e recupera o mapeamento cognitivo de sua percepção cotidiana na cidade. A representação situacional do sujeito que realiza esse mapeamento cognitivo pode permitir como disse o autor, que ele estabeleça uma relação com a totalidade da estrutura da sociedade, essa última coloca-se como essencial na análise desta tese.

A importância neste sentido se configura em perceber a complexidade da manifestação artística do *graffiti* como uma ação individual e coletiva que destaca e faz sobressaltar o olhar para as contradições existentes no espaço urbano. O que indicamos é minimamente levantar questões sobre o *graffiti* e a pixação. Compreendidos como manifestações importantes e ferramentas de mediação para refletir sobre a produção do espaço urbano na sociedade contemporânea. Manifestações muitas vezes polêmicas e controversas que, no entanto, demonstram um importante “estilo” artístico de resistência e questionamento do espaço público. E que na vida cotidiana destes sujeitos possibilitam uma ampliação do uso do território e da cidade, assim como uma reflexão sobre os fenômenos urbanos e a diversidade de temáticas de lutas e enfrentamentos com os quais inspiraram o desenvolvimento de suas obras.

Entendemos os limites da análise que se relaciona a um “estilo” e modo relacionado a uma atividade cultural com características juvenis espontâneas e subversivas e que muitas vezes é cooptado pela lógica cultural pós-moderna. O que buscamos relacionar é o fato mesmo desta condição de contestação que tem ganhado contornos importantes na cultural brasileira e que sempre esteve presente em manifestações políticas e nos grandes centros urbanos do país. As perguntas que auxiliaram na construção dos argumentos foram: como ignorar as proporções de tal manifestação? Como não percebê-la como expressão estética de grande parte dos filhos da classe trabalhadora?

O que inquieta em relação as opiniões frente as percepções sobre a arte do *graffiti* e do pixo - sem querer entrar no mérito da discussão se essa expressão é uma forma de arte ou não – é que essas opiniões contrárias a esta expressão

estética se apoiam em juízos de valor e motivações morais cotidianas. Estas manifestações demonstram mais que pura rebeldia e transgressão, elas criaram uma linguagem própria uma desobediência estética que questionam a lógica estética do capital imposta a cidade. Linguagem essa que em sua origem se associa ao povo negro norte americano e por isso também nos instiga a análise mais profunda das causas de sua censura estética.

Quando deparamos com muros pixados e prédios ditos “depredados” não percebemos que essa dita depredação muitas vezes acontece em edificações vazias e/ou visualmente hierárquicas e fragmentárias da realidade de classes. Arrisco a dizer que esses jovens expressam um desejo de ocupar um lugar nessa desigualdade estética estabelecida na cidade capitalista. No entanto, uma questão se coloca como resposta a hipótese levantada nesta tese, e se relaciona as possibilidades educativas desta forma de arte. Imersa neste universo tenho observado como esta manifestação artística tem auxiliado a percepção das relações cotidianas de muitas mulheres envolvidas com o *graffiti* em um grupo voltado para discutir gênero e opressões femininas.

Não é reafirmando que todas as manifestações culturais são cooptadas pela lógica pós-moderna que iremos criar a capacidade de perceber e valorizar as práticas que de algum modo tentam subverter essa lógica. Ainda mais no contexto da imposição política de uma nova forma de censura e criminalização artística e sócio cultural que o avanço conservador brasileiro tem configurado pós golpe de 2016.

Me refiro aos acontecimentos no país que se voltaram às práticas e manifestações artísticas, no fim de 2017: onde muros grafitados foram apagados de cinza pelo governo de São Paulo; a exposição Queer Museu em Porto Alegre foi cancelada depois de manifestações do Movimento Brasil Livre; no Distrito Federal parlamentares com o intuito de cancelarem a exposição referente a ditadura militar pressionaram o diretor do Museu Nacional; um delegado do Mato Grosso do Sul mandou apreender uma pintura alegando apologia à pedofilia; uma peça onde Jesus era representado por um transexual foi proibida por um juiz na capital paulista.

Acreditamos ser necessário um olhar mais atento sobre as produções e práticas artísticas contemporâneas antes de descartá-las como meramente culturais e ou esvaziadas de significações políticas. Ressaltamos a importância de estabelecer

nexos entre arte e formas de comunicação política, de configurar novas formas de se pensar a política cultural e arte contemporânea.

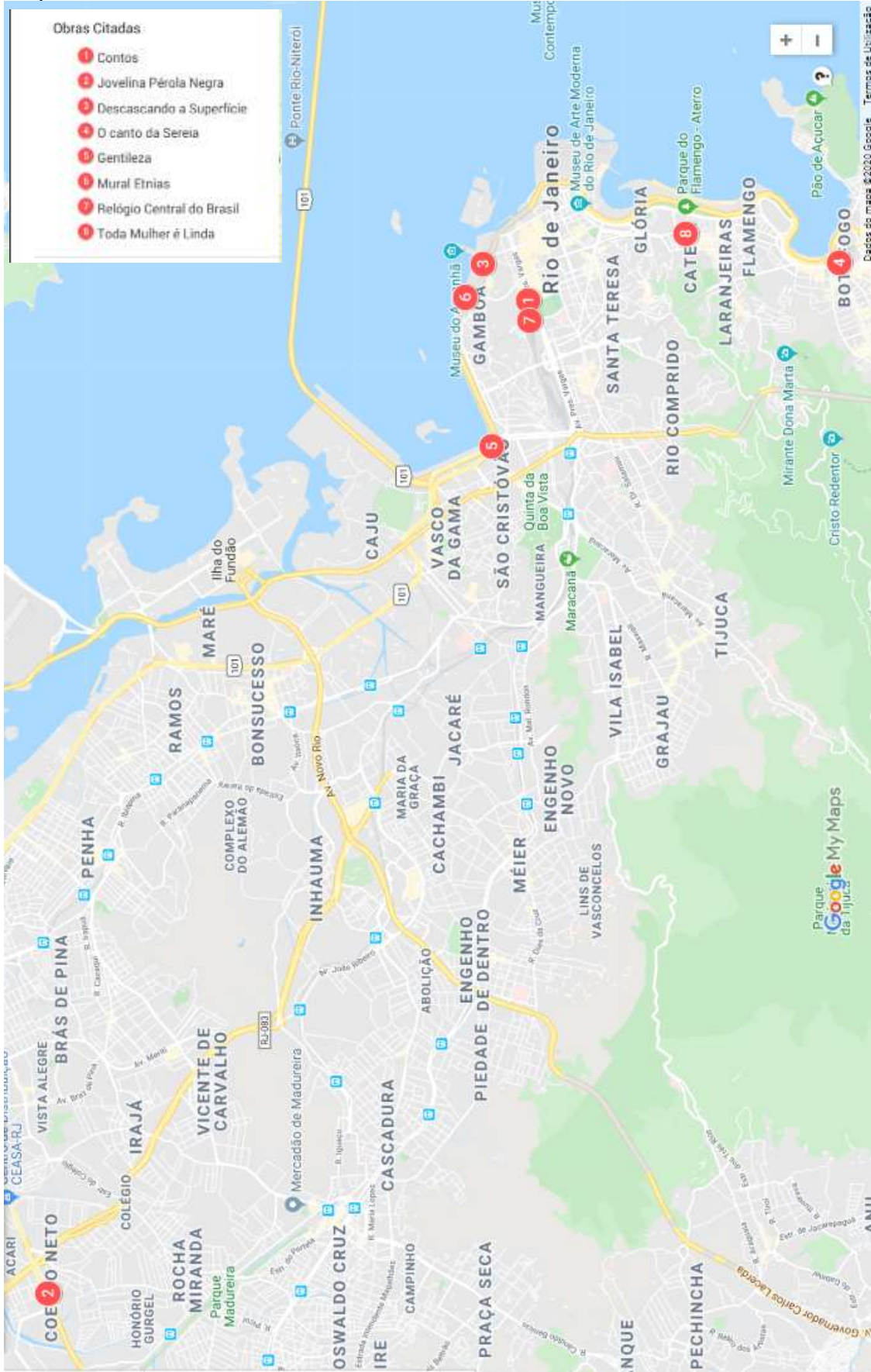
Para Coutinho (2011, p. 70) devemos travar uma batalha ideológica no plano cultural no sentido de desconstruir o elitismo cultural para um estímulo e “transformação em sentido nacional–popular” das obras culturais, como também, realizar sua crítica respeitando o pluralismo e a diversidade da produção autêntica. No entanto, salienta, “essa crítica não pode se basear em critérios estéticos estreitos e normativos; não se trata de impor aos criadores certas “regras” arbitrariamente escolhidas”.

A cultura e arte em suas diversas manifestações constituem campos relevantes para a compreensão dos contornos dados às formas reais de possibilidades emancipatórias humanas. A utilização artística na luta coletiva por direitos pode se valer de formas diversas de estabelecer uma comunicação política por meio de variadas linguagens estéticas. O que queremos destacar é a ampliação das possibilidades de observação e reflexão crítica destas manifestações artísticas muitas vezes renegadas e que se convertem em formas positivas de compreender a realidade destes sujeitos.

Apontamos um caminho no campo analítico para debater a cultura e as formas artísticas nela presentes, não apenas enxergando seus limites visto seu processo de mergulho na dominante pós-moderna. Mas refletir sobre as possibilidades de respiro a que algumas manifestações artísticas ainda proporcionam aos sujeitos e que minimamente o posicionam frente a dinâmica política e social da contemporaneidade.

Sendo a utilização do espaço público essencial para a expressão e prática artística aqui investigada cabe a necessidade de elencar os desafios e potencialidades desta ação quando praticadas por mulheres. O que em nossa perspectiva reverbera temáticas e conflitos das questões de gênero historicamente presentes na sociedade contemporânea.

Mapa 2 - Obras de Referências






Fonte: Google Maps, 2020.

Quadro 1 – Fotos das obras citadas

1		<p>Artista: Luna Buschinelli</p> <p>“Contos” trabalho desenvolvido na Escola Municipal Rivadávia Corrêa e tem 2,5mil m2 e integra o projeto “Rio Big Walls” projeto da Secretaria de Cultura do município.</p> <p>Centro do Rio de Janeiro, Junho de 2017.</p>
2		<p>Artista: J.L.O</p> <p>Mural em homenagem a “Jovelina Pérola Negra” Projeto Rio Galera convidou 5 artistas locais para pintar painéis em homenagem a cantores importantes para a região.</p> <p>Coelho Neto, Agosto 2019.</p>
3		<p>Artista: Alexandre Farto</p> <p>“Descascando a Superfície” no Museu de Arte do Rio – MAR.</p> <p>Praça Mauá, Março de 2014.</p>
4		<p>Artista: Rafa Mon</p> <p>Mural “o canto da sereia” empena de um prédio residencial na Praia de Botafogo, próximo ao viaduto.</p> <p>Botafogo, Maio de 2018.</p>
5		<p>Artista: Gentileza</p> <p>Palavras de Gentileza inscritas em verde e amarelo em 56 pilastras. No ano de 2000 os murais foram tombados</p> <p>Viaduto do Gasômetro, que vai do Cemitério do Caju até o Terminal Rodoviário do Rio de Janeiro, iniciando em 1980.</p>



Quadro 1 – Fotos das obras citadas

6		<p>Artista: Kobra</p> <p>Todos Somos Um (etnias) mural de 3 mil metros quadrados pensado para os Jogos Olímpicos do Rio pensando nos cinco anéis olímpicos, o artista decidiu juntar os representantes de cinco tribos, uma de cada continente.</p> <p>Zona Portuária do Rio, Agosto de 2016.</p>
7		<p>Artista: Kadu Ori</p> <p>Pixação no Relógio da Central do Brasil o grafiteiro foi autuado pela polícia. O artista filmou toda a ação e depois publicou o feito em suas redes sociais. A atitude foi uma reação a ação de repressão e agressões sofrida por grafiteiros no Saara no ano de 2016.</p> <p>Central do Brasil, Fevereiro de 2016.</p>
8		<p>Artista: Panmela Castro</p> <p>Toda mulher é linda.</p> <p>Catete, Março de 2017.</p>

### 3.2 O trabalho e as relações de gênero

Tendencialmente, a sociedade atribuiu ao gênero feminino, prerrogativas circunscritas ao âmbito doméstico. Essa lógica se sustenta visto que historicamente a mulher exerce - não somente por sua escolha - papéis e funções essenciais para a conformação da opressão masculina e capitalista. O capitalismo se reproduz pela exploração do trabalho humano, sendo assim ele em sua estrutura produz e reproduz a opressão de gênero. De outra forma, essa opressão se configura na medida que o capital necessita de força de trabalho, e a forma de “produzir” pessoas se liga ao papel da mulher, onde ela biologicamente cria a vida e mantém a

capacidade vital dos membros familiares por meio de atividades do que chamamos “reprodução social” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 52, 53).

Nas sociedades capitalistas, o papel de fundamental importância da reprodução social é encoberto e renegado. Longe de ser valorizada por si mesma, a reprodução de pessoas é tratada como mero meio para gerar lucro. Como o capital evita pagar por este trabalho, na medida do possível, ao mesmo tempo que trata o dinheiro como essência e finalidade supremas, ele relega quem realiza o trabalho de reprodução social a uma posição de subordinação – não apenas para os proprietário do capital, mas também para trabalhadores e trabalhadoras com maior remuneração, que podem descarregar suas responsabilidades em relação a esse trabalho sobre outras pessoas. Essas “outras pessoas” são, em grande medida, do sexo feminino. Pois, na sociedade capitalista, a organização da reprodução social se baseia no gênero: ela depende dos papéis de gênero e entrincheira-se na opressão de gênero. A reprodução social é, portanto, uma questão feminista. No entanto, é permeada, em todos os pontos, pelas diferenças de gênero, raça, sexualidade e nacionalidade.

Independente do modelo de sociedade, os processos de produção e reprodução social são indissociáveis. A forma de produzir os meios para que seja garantida a sua reprodução é condicionada pelo processo histórico e neste mesmo processo o homem se constitui enquanto ser social. A partir do trabalho o homem subjetivamente e objetivamente se diferencia de outros animais quando, para atender suas necessidades transforma a natureza, e por meio destas atividades desenvolve habilidades e conhecimentos que ampliam suas possibilidades e conseqüentemente, cria novas necessidades. É no desenvolvimento destas capacidades que o homem cria formas de pensar, agir, sentir e produz os meios de satisfazer suas necessidades que serão apropriados pelas gerações futuras no decurso de seu desenvolvimento enquanto gênero humano.

Podemos compreender que o trabalho se trata de atividade coletiva (NETTO; BRAZ, 2006, p. 34):

O trabalho implica mais que a relação sociedade / natureza: implica uma interação no marco da própria sociedade, afetando os seus sujeitos e a sua organização. O trabalho, através do qual o sujeito transforma a natureza (e, na medida em que é uma transformação que se realiza materialmente, trata-se de uma transformação prática), transforma também o seu sujeito: foi através do trabalho que, de grupos de primatas, surgiram os primeiros grupos humanos – numa espécie de salto que fez emergir um novo tipo de ser, distinto do ser natural (orgânico e inorgânico): o ser social. [...] o trabalho não é apenas uma atividade específica de homens em sociedade, mas é, também e ainda, o processo histórico pelo qual surgiu o ser desses homens, o ser social.

O desenvolvimento do trabalho determina, portanto, a constituição da história da natureza da humanidade onde o homem se diferencia dos outros animais. E da história da criação da cultura, momento que o homem transmite seus conhecimentos

para outras gerações. O trabalho é constitutivo do ser social, porém, não se esgota nele. Com o desenvolvimento humano mais diversificadas tornam-se suas objetivações ultrapassando as dimensões apenas ligadas ao trabalho. No entanto, os processos de produção e reprodução são tratados como determinantes na história humana e se caracterizam como as esferas onde são produzidos os meios necessários para o desenvolvimento do trabalho e pela reprodução biológica da vida humana. Para Lukács (2012, p. 287)

As formas de objetividade do ser social se desenvolvem à medida que a práxis social surge e se explicita a partir do ser natural, tornando-se cada vez mais claramente sociais. Esse desenvolvimento, todavia, é um processo dialético, que começa com um salto, com o pôr teleológico no trabalho, para o qual não pode haver nenhuma analogia na natureza. A existência do salto ontológico não é anulada pelo fato de esse processo, na realidade, ter sido bastante longo, com inúmeras formas de transição. Com o ato do pôr teleológico no trabalho está presente o ser social em si. O processo histórico do seu desdobramento, contudo, implica a importantíssima transformação desse ser-em-si num ser-para-si e, portanto, a superação tendencial das formas e dos conteúdos sociais cada vez mais puros, mais próprios.

As afirmações de Lukács (2012, p. 287) confirmam que é no processo de produção dos meios necessários a sobrevivência que o homem se transforma em ser social se diferenciando do ser biológico. Para o autor o ser social é resultado da práxis humana e de sua capacidade teleológica, de projetar idealmente os resultados de sua ação e produz algo que anteriormente já existia em sua mente. Para ele: “A forma do pôr teleológico enquanto transformação material da realidade material é, em termos ontológicos, algo radicalmente novo”. O trabalho é fundamento ontológico do ser social, e a partir dele se configuram todas as outras formas de objetivação humanas. Assim, a cada nova necessidade apresentada, novos atos teleológicos para responder as novas situações. Portanto, novas objetivações e ampliação de novos patamares e alcance social, devido a incorporação de objetivações anteriores as novas.

Todo esse processo se desenvolve ao longo da história humana que é fruto de suas experiências e ações, e só é possível pela transmissão do conhecimento acumulado sobre essas objetivações por meio da cultura. Se este é um processo histórico, as generalizações das objetivações humanas produzidas pelo trabalho no âmbito da reprodução social tendem a se afastar das situações originárias de suas elaborações.

Como legado histórico acumulado pelas gerações, as formas de garantir a sobrevivência que se refere a produção e reprodução social, criadas pelo trabalho humano, são necessariamente sociais, e os homens neste processo estabelecem relações entre si. Portanto, o modo como materialmente produzimos determina também a forma e os processos das relações em sociedade. Podemos identificar duas esferas relacionadas ao processo de produção e reprodução humanas respectivamente, a biológica que configura a reprodução da espécie e a social que se liga a esfera da produção.

O avanço e a complexificação das relações sociais também complexifica todo esse processo, com as formas de produção capitalistas a lógica de produzir para garantir a subsistência e satisfazer necessidade se altera. É na gênese do desenvolvimento capitalista que o trabalho ganha novos contornos, ao transformar a natureza o homem produz por meio do trabalho produtos carregados de valores de uso. Na sociedade capitalista esse mesmo trabalho se desvincula de sua condição fundante de humanização na medida que a produção de objetos agora se configura não mais pela subsistência, e sim pela produção de mercadorias carregadas de valor de troca. Neste sentido, o valor dado ao trabalho, na sociedade capitalista, está ligado diretamente ao processo de valorização das mercadorias.

A relação que se estabelece no processo de produção de mercadorias no modelo capitalista garante a está um caráter misterioso que não se relaciona ao seu valor de uso ou de troca, mas advêm do caráter social do trabalho. Ou seja, das relações sociais que se estabelecem no processo de sua produção, que na forma capitalista assumem a forma de relações entre coisas e não entre pessoas. Porém, a valorização do resultado do trabalho no capitalismo, a valorização da mercadoria, só se efetiva pelo consumo de outra mercadoria: a força de trabalho. A forma de valorização desta mercadoria, como em todas as outras é determinado pelo tempo necessário para a sua produção e reprodução. O que remete a importância de compreender o processo de produção e reprodução desta mercadoria indispensável na forma capitalista de produzir. Pensando no âmbito social desta reprodução destacamos o trabalho doméstico como importante mecanismo que dá condições de continuidade ao conjunto da vida em sociedade.

É neste cenário, do desenvolvimento das relações capitalistas de produção de mercadorias, que localizamos o papel da mulher na sociedade de classes, onde se configuram novas formas de opressão e subjugação ente os gêneros. Falamos

da necessária relação entre, produção e reprodução social, tendo a mulher como foco de análise da segunda dimensão. Pois, trata-se de uma importante atividade econômica e que mantêm parte significativa da forma de produzir estabelecida pelo sistema capitalista de produção. Porém, ainda assim é tratada de forma a invisibilizar o trabalho de mulheres, pois este ainda configura-se como um trabalho não monetarizado<sup>70</sup>.

Para Federici (2017, p. 145) é na idade média quando do surgimento do capitalismo, que as mulheres passam a ser confinadas ao ambiente doméstico e destinadas ao trabalho reprodutivo. Houve uma desvalorização deste trabalho essencial para o capitalismo desde seu surgimento até os dias contemporâneos.

Com o desaparecimento da economia de subsistência que havia predominado na Europa pré-capitalista, a unidade entre produção e reprodução, típica de todas as sociedades baseadas na produção-para-o-uso, chegou ao fim conforme essas atividades foram se tornando portadoras de outras relações sociais e eram sexualmente diferenciadas. No novo regime monetário, somente a produção-para-o-mercado estava definida como atividade criadora de valor, enquanto a reprodução do trabalhador começou a ser considerada como algo sem valor do ponto de vista econômico e, inclusive, deixou de ser considerada um trabalho. O trabalho reprodutivo continuou sendo pago – embora em valores inferiores – quando era realizado para os senhores ou fora do lar. No entanto, a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designada como “trabalho de mulheres”. Além disso, as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas e, quando trabalhavam em troca de pagamento, ganhavam uma miséria em comparação com o salário masculino médio.

A autora explica ainda que foi na teoria e prática mercantilista que pode-se falar dos problemas da reprodução da força de trabalho. Identificados os traços da acumulação primitiva que neste sistema pretendia a extração máxima de trabalho e conseqüentemente pretendia a ampliação do exército da força de trabalho pelo aumento da população, assim, afirma a autora (FEDERICI, p. 173, 174):

Porém, mesmo antes do auge da teoria mercantilista, na França e na Inglaterra o Estado adotou um conjunto de medidas pró-natalistas, que, combinadas com a assistência pública, formaram embrião de uma política reprodutiva capitalista. Aprovaram-se leis que bonificavam o casamento e penalizavam o celibato, inspiradas nas que foram adotadas no final do Império Romano com o mesmo propósito. Foi dada uma nova importância à família enquanto instituição-chave que assegurava a transmissão da propriedade e a reprodução da força de trabalho. Simultaneamente,

---

70 Compreendendo o trabalho produtivo como aquele que produz valores de troca e está diretamente ligado a extração de mais-valia e a acumulação de riqueza na sociedade capitalista. De outro modo, o trabalho ligado a dimensão da reprodução social, ou trabalho improdutivo, se configura como aqueles relacionados à manutenção da força de trabalho.

observa-se o início do registro demográfico e da intervenção do Estado na supervisão da sexualidade, da procriação e da vida familiar

Esta forma de trabalho se relaciona às formas de precarização e desigualdade em que mulheres são submetidas no mercado de trabalho e é funcional a continuidade desta forma de produção. As atividades domésticas, compreendidas nessa lógica são realizadas em sua grande maioria por mulheres que não recebem salários por suas atividades prestadas. O valor gerado por essas atividades não se configura como um valor inserido no âmbito da produção, como um valor econômico. O valor produzido de forma indireta por mulheres no âmbito doméstico, da reprodução, atividades necessárias a existência dos outros membros da família, proporcionam as condições materiais de realização do trabalho que se configura no âmbito produtivo da economia.

As necessidades para a subsistência e os meios para supri-las são determinações históricas e demarcadas por particularidades sociais, culturais e políticas específicas da classe que vive do trabalho de cada país. Existe um limite estabelecido na valorização da força de trabalho que se condiciona a um limite mínimo de meios de subsistência para a sua manutenção diária. Em outras palavras, o valor mínimo pago a força de trabalho é a porção diária de mercadorias necessárias à sua reprodução, a sua manutenção física. Como parte do processo indispensável a manutenção da forma capitalista, a força de trabalho tem que se manter viva e se reproduzir, ou seja, procriar. Soma-se aos meios de subsistência a produção e reprodução da força de trabalho futura, os filhos.

Essa força de trabalho futura, deve ser acompanhada até que adquira as qualidades necessárias para a venda da sua força de trabalho ao capital. Esta atividade, podemos chamá-la de criação, é assegurada à família, mais especificamente assumida historicamente pelo papel atribuído às mulheres. Mesmo a mulher tendo ocupado o espaço do processo de produção o seu papel na família, no âmbito da reprodução social não se modificou. Como parte da estrutura social a atividade desempenhada por mulheres neste setor da vida exerce uma importante função<sup>71</sup> na divisão sexual do trabalho na sociedade capitalista. De acordo com Cisne (2015, p.117)

---

71 Os interesses capitalistas se relacionam ao fato do papel da mulher no âmbito doméstico proporcionar a ampliação dos lucros capitalistas na medida em que suas atividades neste âmbito diminui significativamente o custo da reprodução da força de trabalho.

A divisão sexual do trabalho é uma das formas centrais para a exploração do capital sobre o trabalho. Essa divisão segmenta os trabalhos homens e mulheres e hierarquiza tais trabalhos de forma a subalternizar os considerados naturalmente femininos em relação aos considerados naturalmente masculinos. O acesso das mulheres às profissões adequadas ao sexo feminino, todavia, não se desenvolve naturalmente. Uma prova de que a divisão sexual do trabalho não resulta da existência de uma essência feminina ou masculina, é saber que uma atividade especificamente masculina em uma sociedade pode ser especificamente feminina em outra. A divisão sexual do trabalho resulta de um sistema patriarcal capitalista que por meio da divisão hierárquica entre os sexos, confere às mulheres um baixo prestígio social e as submete aos trabalhos mais precarizados e desvalorizados.

A estrutura de produção que se configurou no capitalismo atribuiu papéis distintos aos sujeitos baseados nas diferenças biológicas entre mulheres e homens. Sendo a procriação e cuidado, tidos como “vocações” femininas. Essa lógica se perpetua pela dominação do homem sobre a mulher. Esse “regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” é o que chama-se patriarcado. Como fenômeno social, o patriarcado se transforma e ultrapassa as relações familiares e atravessa toda a sociedade (SAFFIOTI, 2015, p. 47- 49).

Engels (2010, p. 78) em “A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado”, analisando os modelos familiares ao longo da história, afirma que a “degradada condição da mulher” que se transforma numa simples “servidora” das vontades do marido na era grega “tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida”.

Sobre a família moderna baseada no modelo patriarcal define (ENGELS, 2010, p. 97):

[...] O governo do lar se transformou em *serviço privado*; [...] A família individual moderna baseia-se na escravidão doméstica, franca ou dissimulada, da mulher, e a sociedade moderna é uma massa cujas moléculas são as famílias individuais. [...] Na família, o homem é o burguês e a mulher representa o proletariado.

A incorporação destas ideologias e modelos familiares redefiniu os papéis de homens e mulheres na estrutura de produção da sociedade capitalista. Fundamentalmente temos a separação do espaço público e mercado destinado aos homens e o espaço privado que se refere ao âmbito doméstico destinado às mulheres. O espaço privado se vincula a figura da mulher tão fortemente como a ideologia cultural patriarcal em nossa sociedade que, a análise cuidadosa do seu

significado e determinações torna-se importante para compreender os reflexos na vida de mulheres historicamente.

Federici (2017, p. 184) aponta que a desvalorização do trabalho doméstico acompanha o desenvolvimento do capitalismo desde seu surgimento. Segundo a autora todo o trabalho desenvolvido por mulheres no final do século XVII foi reduzido a um “não trabalho”, deste modo, todo trabalho que mulheres realizavam em casa seria definido daqui por diante de “tarefa doméstica”. E, quando realizado fora do âmbito doméstico o valor pago era menor ao que era pago se realizado por um homem. O que naturalizou-se de outro modo, foi a dependência da mulher em relação ao homem, visto que “o casamento era visto como verdadeira carreira para uma mulher” que não conseguisse manter sua subsistência.

Um dos fatores que a autora (FEDERICI, 2017 p. 188 - 190) considera importante para a análise do processo de desvalorização da força de trabalho feminina inserido no contexto histórico indicado, diz respeito às forças sociais que participaram ou foram cúmplices dessa degradação:

A resposta aqui é que um importante fator na desvalorização do trabalho feminino foi a campanha levada a cabo por artesãos, a partir do final do século XV, com o propósito de excluir as trabalhadoras de suas oficinas, supostamente para protegerem-se dos ataques dos comerciantes capitalistas que empregavam mulheres a preços menores. Os esforços dos artesãos deixaram um abundante rastro de provas. Tanto na Itália quanto na França e na Alemanha, os oficiais artesãos solicitaram às autoridades que não permitissem que as mulheres competissem com eles, proibindo-as entre seus quadros; fizeram greve quando a proibição não foi levada em consideração; e negaram-se a trabalhar com homens que trabalhavam com mulheres. Aparentemente, os artesãos estavam interessados também em limitar as mulheres ao trabalho doméstico, já que, dadas as suas dificuldades econômicas, “a prudente administração da casa por parte de uma mulher” estava se tornando para eles uma condição indispensável para evitar a bancarrota e para manter uma oficina independente. [...] As mulheres procuraram resistir a essa investida, mas, devido às táticas intimidatórias que os trabalhadores usaram contra elas, fracassaram. Aquelas que ousaram trabalhar fora do lar, em um espaço público e para o mercado, foram representadas como megeras sexualmente agressivas ou até mesmo como “putas” ou “bruxas” (Howell, 1986, pp.182-3). Com efeito, há provas de que a onda de misoginia que no final do século XV cresceu nas cidades europeias – refletia na obsessão dos homens pela “luta pelas calças” e pela personagem, da esposa desobediente, retratada na literatura popular batendo em seu marido ou montando em suas costas como a um cavalo- emanou também dessa tentativa (contraproducente) de tirar as mulheres dos postos de trabalho do mercado.

Nesta passagem a autora demonstra como um grupo específico com apoio das autoridades construiu todo o imaginário que ainda ronda a construção do ideário da mulher. A cultura e a arte neste contexto, serviu para impregnar e fixar a ideia de



que as mulheres deveriam ser excluídas dos ofícios e dos trabalhos fora do âmbito doméstico. Segundo Federici (ibidem, p. 190) esse fator foi determinante para a fornecer as “bases necessárias para sua fixação no trabalho reprodutivo e para sua utilização como trabalho mal remunerado na indústria artesanal doméstica”.

Em relação ao trabalho doméstico não remunerado muitas vezes ele se vincula a vocação e a condição dos sentimentos atribuídos à mulher, afirmativas do tipo “trabalha por amor” são comumente difundidas. Segundo Cisne (2015, p. 122) a naturalização e desvalorização em relação ao trabalho desenvolvido por mulheres são apropriados pelo capital para a manutenção da exploração e opressão da mulher. Como resultado deste processo de naturalização, as mulheres não se percebem como trabalhadoras dificultando assim uma identificação com a sua classe:

A subordinação da mulher e os dons ou habilidades ditas femininas são apropriados pelo capital para a exploração da força de trabalho, pois, as atividades e trabalhos desenvolvidos por mulheres – ao serem vistos como atributos naturais, extensões de habilidades próprias do gênero feminino – são consideradas dons e não trabalho. Nesse sentido, afirma Lobo: “uma vez feminilizada, a tarefa passa a ser classificada como 'menos complexa'” (1991, p.150). Esse “menos complexa” vem a ser a justificação de desprestígio e de desvalorização do trabalho feminino.

Para melhor compreensão retomemos o texto de Kergoat (2010, p. 102) analisando o trabalho de migrantes, onde define que o trabalho de *care*<sup>72</sup> vem reorganizando as relações de sexo:

De fato, esta forma de trabalho profissional renovou-se nas últimas décadas sob o efeito conjugado da crescente taxa de atividade das mulheres nos países ocidentais, do envolvimento cada vez maior no trabalho profissional e, por fim, do aumento dos fluxos migratórios (em particular femininos) do Sul para o Norte e do Leste para o Oeste. Esses fenômenos tiveram com efeito a externalização crescente do trabalho doméstico.

Para Kergoat (2010, p.103) “o trabalho de *care* encontra-se no cruzamento das relações de classe, sexo e 'raça'” segundo a autora observar a evolução deste tipo de trabalho e os fluxos migratórios exemplifica qualitativamente a inter-relação entre os três determinantes:

Por meio deste exemplo, vemos bem como as três relações são inseparáveis e não somente se reforçam, mas se co-produzem mutuamente: a relação de classe reforçada pelos processos de naturalização, de radicalização e de “generização” do trabalho de *care*; a radicalização, à qual os empregos domésticos estão particularmente sujeitos, reforça e legitima a precarização (e, portanto, as relações de

---

72 Care: palavra em inglês que significa cuidado.

classe) e a “generização”; a relação de gênero exacerba a relação de classe na medida em que a feminização dessas últimas é um fenômeno novo para o corpo social e, portanto, para o qual ainda não há uma resposta, e reforça as relações de raça pela sua naturalização.

Como forma de ilustrar os debates conceituais trazemos agora os relatos das artistas que se relacionam a dimensão do trabalho, sobrevivência e profissionalização. Tentando articular o interesse pessoal e o trabalho para sua manutenção, Cynthia relata uma experiência de relacionamento afetivo em que a arte foi uma questão para seu companheiro e que expressa o machismo a que mulheres são submetidas e podadas:

Estou solteira, acabei de ficar solteira e foi até um período que eu, né? Tipo eu quase não voltei pra arte por estar namorando. E agora que eu tô vendo, e foi muito bom ter voltado a dar oficinas de grafite, com a rede Nami, ter voltado a ter contato com a rede Nami que vi que eu fiquei, cara, quase dois anos sem fazer um desenho. Com certeza, ele não achava legal, sabe? mas meio que: “huumm... tem outra coisa mais importante!” Eu tava trabalhando muito, meus primeiros empregos de verdade, com salário, foi do ano passado pra cá. Então eu tava... trabalhar, trabalhar, trabalhar, e fui deixando ele de lado. Eu tava trabalhando dando aula e numa editora, então, além d’eu não ter tempo, eu estava mais focada em dinheiro e... sei lá, essa coisa de ‘háaa vamos ter uma vida juntos’ e tudo isso, mas aí eu tava deixando meio de lado, mas não dá cara, eu fiz isso minha vida toda, não tem como eu me dissociar da arte, assim. A essa altura da minha vida, não dá mais (SILVA, 2019).

Segundo a artista ela sempre gostou de desenhar. Portanto, escolheu fazer faculdade de Artes, “foi uma coisa não tão grande assim, era licenciatura pra poder ser professora depois” segundo Cynthia, “acho que foi um caminho natural”. Para ela ter estudado em escola pública a escolha do curso universitário também foi influenciado pela dificuldade de acesso. “Por eu ter feito uma escola pública muito ruim, eu achei que nesse curso tinha chance de passar sem fazer pré vestibular [...] então foi uma coisa bem pragmática”.

Na faculdade suas escolhas se voltaram para questões de seu interesse pessoal “[...] eu não queria ser artista plástica queria ir mais para ilustração, ou dar aula. Aí depois, quando eu terminei, fui me aproximando da arte contemporânea e do graffiti. Hoje para mim a arte é uma questão política”. A artista desenvolve um projeto artístico chamado “Suburbanidades”:

Com esse projeto suburbanidades eu penso muito na democratização tanto do acesso a arte, tanto dos artistas dos subúrbios conseguirem mostrar os seus trabalhos e viverem no seu trabalho, né? A gente tem aí vários artistas, aquela cena lá Embu das Artes<sup>73</sup>, poucos viviam de pintura, apesar de todos

---

73 Município da região metropolitana de São Paulo que acolhe muitos artistas.

fazerem Artes. Poucos viviam de arte. Eram pessoas negras que faziam arte, mas que não conseguiam viver dela, enquanto qualquer branco aí consegue viver de arte sabe?

Suburbanidades é uma expressão coletiva de artistas do subúrbio. E o nome é “Suburbanidades, o lugar da Periferia na Arte Contemporânea”. Surgiu meio sem querer. Eu tinha um amigo que trabalhava no Centro Cultural Municipal Maria Tereza Vieira, ali na Tiradentes. Aí ele ia muito lá na Rural, ele conhecia todo mundo lá da Belas Artes. E aí ele falou: “vamos fazer uma exposição lá”. Quando eu tava terminando na Rural, vim pro Rio pra sair da casa dos meus pais, fui trabalhar numa gráfica na UFRJ. Trabalhava tipo de segunda a sexta, sei lá das 7 as 7. Então, tava com a vida merda. ganhando um salário mínimo. Ai eu lembrei desse convite, e pensei, vou fazer uma coisa que eu quero. Ai eu entrei em contato com a galeria falei que tinha um projeto independente e aí chamei as meninas do Afrografiteiras, que eu já tinha terminado na época. Chamei algumas pessoas da Rural e ficou meio restrito ao grupo de pessoas que eu tinha naquele momento. Nos sábados eu dava uma oficina de serigrafia na Lona Cultural de Guadalupe. Lá o pessoal que é mais ativo, de Produção Cultural e de editais me falaram que tinha aberto o edital “Cultura Mais Diversidade” da Prefeitura. Aí eu botei esse projeto da Suburbanidades. Sem querer ele foi aprovado e a gente ocupou o Castelinho do Flamengo. Teve verba pra poder fazer a vernissage, a fotografia, catálogo. Então foi uma experiência muito bacana, né? (SILVA, 2019).

Para atender a seleção pela prefeitura a artista pôde abrir um edital para convidar artistas interessados em expor neste projeto “aí vieram pessoas que eu não conhecia de vários lugares do Rio. Então já expandiu um pouco esse *hall* de artistas que participaram”. Com essa oportunidade a artista estabeleceu contatos e levou mais uma edição do projeto, agora para a Zona Norte da cidade.

Eu conheci o Marcelo do Espaço Travessia que é lá da Nice da Silveira. E aí ele me chamou pra fazer lá, foi muito bom, fazer essa primeira edição no subúrbio no Engenho de Dentro. Porque as duas primeiras, a primeira tinha sido na Carioca, ali na Tiradentes né? e a segunda tinha sido no Castelinho por causa do edital. e aí começaram a surgir algumas críticas: “haaa suburbanidades, mas tá na zona sul, não sei o quê!”. E aí foi legal o Engenho de Dentro, foi muito bom e como eu moro na Fazenda Botafogo em Coelho Neto, tem uma ocupação cultural lá a Fábrica. Entrei em contato com eles e agora vai rolar em outubro a quarta edição. E eu acho que última edição. Por que eu acho que esse projeto já fechou o ciclo dele. Foi muito bom, aprendi muito, mas eu acho que fechou sabe? [...] mas não vou dizer nunca. Vai que surge um edital e fazer uma coisa maior. Porque uma coisa que eu queria fazer com os artistas, era poder patrocinar a obra deles. [...] dá o material para pessoa fazer um projeto. Que tem muitos que não participam porque, “aí tem que comprar tela”, “aí eu não queria levar esse trabalho aqui, queria fazer outra coisa”. E eu faria mais uma edição se eu conseguisse um edital para poder financiar os trabalhos dos artistas. E também dar uma parte do financeiro para eles, porque todos trabalharam meio que de graça né? Quando teve o edital paguei fotógrafo, garçom e toda essa coisa. Mas os artistas é sempre aquela coisa de, tá ali expondo e vendendo seus trabalhos né? Mas ainda não tem tanto mercado para eles. Ainda tão construindo esse nome. Alguns são estudantes de arte, outros são artistas populares mesmo. De Campo Grande, Baixada, tal. É um projeto que eu gosto muito, eu me dediquei muito os últimos dois anos. Mas aí para mim eu queria que ele andasse sozinho. Nessas últimas edições a gente fez meio que uma comissão curatorial para poder dividir esse trabalho

e ver se virava um coletivo. Alguma coisa assim, para ele poder continuar sem eu participar, aí vamos ver o que acontece (SILVA, 2019).

Sobre o *graffiti* e os preconceitos que ainda envolvem a prática, Cynthia destaca:

O graffiti apesar de hoje em dia ser uma arte muito popular. Que as pessoas gostam, ainda tem esses preconceitos, de ser marginal, de ser contra lei. As pessoas colocam: “há! tem que ser um muro com autorização!”. Quando a pessoa recebe pra fazer é diferente. Certos ambientes as pessoas ainda não veem o graffiti com esse estatus que a gente tem hoje em dia, de arte urbana. E a pixação menos ainda. Esse relacionamento que eu terminei agora ele falou - quando eu ganhei um kit de tintas da Rede Nami - mandei a foto pra ele e ele falou que: “isso são instrumento de vadiagem”. Eu achei que era ironia, mas depois eu vi que não era. Alguns setores da sociedade ainda vem o graffiti e quem faz o graffiti, como essa pessoa que não trabalha que sai de noite pixando casa. Tem essa coisa do patrimonio né? A importância daquele muro (SILVA, 2019).

A jovem Yaya relata que, frente a opção de profissionalização em artes e as relações familiares a construção se deu mesmo mediante algumas dúvidas por parte da família:

Se você tá falando no sentido de como eu escolhi o que eu resolvi fazer, pode-se dizer que eu nunca fui desencorajada. Meu pai sempre incentivou que eu desenhasse, que eu pintasse, que eu lesse muito. Então isso foi uma coisa que cresceu comigo, sempre esteve presente, mas a escolha final foi acompanhada de dúvidas. Porque, assim, eu escolhi me graduar em pintura, na UFRJ, e rolou uma certa ‘ah, mas você vai fazer o quê da vida?’. Da parte do meu pai. Da minha mãe nem tanto, sempre rolou um apoio, sempre junto. Mas meu pai preferia que eu fosse pra uma profissão mais certa, como que fala, financeiramente, né? (FERREIRA, 2019).

Em relação ao apoio específico recebido de sua mãe para o desenvolvimento de suas atividades com arte afirma que a mãe e a irmã apoiaram e apoiam até o momento. Mas que “hoje em dia é pouco mais por minha conta”, pois observa que o dinheiro que ela ganha para o seu sustento pessoal vem das suas atividades como artista. “Eu ainda moro com a minha mãe, mas o dinheiro que eu tiro o meu sustento é o dinheiro que eu tiro dos meus trabalhos.”

Sobre as relações de trabalho Yaya define que não trabalha formalmente “eu sou MEI<sup>74</sup>, então, eu trabalho com *freela*, eu faço oficinas de *graffiti*, oficinas de desenho, eu grafito alguns lugares por fora, faço encadernação artesanal, faço feiras e vendo ilustração”. Sobre as possibilidades de trabalho e a constância do mesmo esclarece “o que aparecer eu faço. É bem orgânico. Tem mês que rola coisa, tem mês que rola menos”.

---

74 MEI – Microempreendedor Individual

Em relação a representação do *graffiti* e da arte como atividade presente em seu cotidiano, Yaya estabelece de forma resoluta, “enquanto o lugar da arte na minha vida, eu só posso dizer que é o principal. É assim, é o que eu respiro, é minha maneira de me expressar é meu espaço de trabalho, meu espaço de troca com outras mulheres mesmo”.

Outra que articula arte e outras formas de trabalho é Suka. A artista afirma que desenvolvia trabalhos voltados para a arte desde muito nova, “eu não achava que eu era capaz de desenhar e pintar, eu sempre criei coisas voltadas para a moda e roupas desde novinha e acessórios”.

A artista também desenvolve trabalhos de performance artística e corporal, em relação a esta expressão artística Suka reflete sobre os espaços de performance na cidade,

[...] eu não sei se existe espaço de performance, as pessoas se colocam nos espaços. Eu estou me programando para fazer uma performance lá no Museu da República em dezembro. Eu acho que performance você chega e faz. Ou você chega e se oferece para fazer em algum lugar, por que é isso, é um momento. Você vai propor a sua ideia, ou vão aceitar ou não. Ou você vai fazer numa praça pública, na rua ou em outro lugar que você ache que seja interessante pra fazer a sua ideia. Você pode tá performando entregando panfleto. Você pode tá performando fazendo um movimento corporal, olhando pessoas... numa postura que você senta, no jeito de andar. Performance pode ser várias coisas eu ainda tô aprendendo o que é performance. Mas eu já tô fazendo (risos)! (SOARES, 2019).

Observamos nos relatos de Yaya e Suka que mulheres de forma constante exercem diversas e múltiplas formas de trabalho para a manutenção de sua sobrevivência e necessidades.

Nathália relata que, em relação ao trabalho, desde pequena sempre desenvolveu atividades voltadas a arte “trabalhei, sei lá, mais de dez anos com fotografia. Aí depois eu comecei a me interessar muito por cinema, produção. Hoje em dia eu trabalho com o cinema/ produção”. E atualmente ela desenvolve outras atividades “também pinto, e agora eu tô aprendendo a tatuar e já tô fazendo, assim, já fiz em mim algumas vezes, já fiz algumas amigas. Tô nesse rolê, assim, tentando viver da arte de alguma forma”. Sobre seu processo de formação e de realização profissional a artista tem uma trajetória expressiva.

Sempre gostei de desenhar. Gostava muito fazer esporte quando era mais nova mas, assim, logo de cara quando comecei, fui estudar jornalismo. Aí fiz letras primeiro, porque eu gostava muito de escrever, escrevia muito quando era nova. E aí no meio do rolê de letras eu desisti, porque falei ‘ah, não é muito minha praia, não quero dar aula, ficar na sala de aula. Eu quero ser

livre”. Aí fui fazer jornalismo. E aí dentro do jornalismo comecei a gostar muito de fotojornalismo. E aí comprei uma câmera e comecei a fotografar e vivi disso, de fotojornalismo, durante 10 anos. Aí eu cansei. falei ‘Ah, não é isso que eu quero mais não’. Aí comecei a trabalhar com cinema. Na época do cinema também comecei a pintar, desenhar - voltei a desenhar porque eu fiquei mais de dez anos sem desenhar. E aí eu falei, “porra, dá para fazer tudo, sabe?” Você não precisa ser uma coisa só. E aí eu comecei a entrar nesse rolê de pintar e tô querendo cada vez mais sair, assim, meio que largar um pouco a produção de cinema pra de repente fazer direção - já fiz um filme meu também. E, assim, de repente criar minhas histórias, sabe? Não sei, ir meio que por este caminho. De integrar também com pintura. Eu gosto muito de documentário, então, às vezes eu fico pensando: “Pô fazer um documentário sobre as minhas amigas que pintam, sabe? Que moram na favela e tem acesso zero à arte. Que de repente começaram a grafitar e enxergaram no grafite uma saída para isso, sei lá”. Vou pensando aí (VALÉRIO, 2019).

Em relação a percepção sobre ser artista Nathália coloca:

Eu tô meio assim tentando me colocar como artista, tentando entender isso. Falar: “pô eu sou artista” porque eu pinto, é muito difícil você se reconhecer. De você falar assim: “Cara, eu sou artista!” sabe? Uma vez eu até com um amigo, a gente se encontrou depois de muito tempo, e aí o amigo chegou: “E aí, o que você tá fazendo da vida?” Aí eu fui lá e falei “Ah, tô pintando”, aí uma outra amiga minha falou “A Natália é artista”. Aí ele “Artista? Você acha que você é artista?” Aí eu falei: “ah, eu pinto né? Eu gosto de pintar, eu acho que é isso...” Aí ele: “É mas você sabe que ser artista é...” Aí eu falei “não, eu acho que você é artista se você faz arte, não importa o que, pode ser um artesanato, sabe?” Tipo uma caixinha de papelão que você pinta ali é uma arte que você tá fazendo, sabe? A gente acha que tem que ter uma formação. A gente só vai se identificar como ‘aquilo’ quando tem um poder acadêmico, sabe? Uma coisa de academia por trás que te dá o direito de falar quem você é. E às vezes se você nunca estudou arte mas você pinta, ou você vive da arte de alguma forma, ou se expressa artisticamente, você fica meio travado, “ah, eu sou artista”. Porra, é muito difícil, assim, eu tenho um bloqueio de falar isso. Mas eu acho que isso é importante de saber sobre mim que eu sou artista de alguma forma. Nem que seja na arte de viver (VALÉRIO, 2019).

Nathalia relata qual o papel que a arte tem em sua vida:

É o que te faz questionar. A principal função da arte é questionamento. A arte é puramente política, sabe? Tanto é política que a primeira coisa que a galera quer acabar é com a cultura com a arte. Então eu acho que o papel da arte é esse mesmo é questionar. E acho que colorir também né? Deixar as coisas um pouco mais leve assim. Ao mesmo tempo que ela questiona ela te dá um carinho ali, sabe? Ela te faz pensar mas... “vem cá meu amor vou te dar um abraço!”. [...] Ela te dá a liberdade, ela não te fala o que é, ela deixa ali você entende como você quer ou você procura entender. A obra sempre transcende o autor, então eu acho que o principal papel da arte é esse questionar, sempre (VALÉRIO, 2019).

Assim como a maioria das mulheres ouvidas Aline já trabalhou com outras formas de trabalho diversas à arte. A artista também relata que como não tem emprego fixo, faz trabalhos *freelancer* e também com o *graffiti*. Já desenvolveu

trabalhos não voltados para a arte, mas a maioria tinha algum envolvimento artístico, no entanto, pretende dar continuidade aos que tenham relação com a arte.

[...] outras formas também, tipo maquiagem, eu fiquei um bom tempo como maquiadora também. [...] mas maquiagem eu abandonei um pouco, até no uso diário mesmo. Mas voltei, tipo, eu grafitava em 2015 e aí fiquei um ano de 2015 e 2016. Em 2017 eu me interessei muito por maquiagem e aí 2017/2018 eu fiquei nesse rolê de maquiagem, e aí esse ano eu já não achei tanto sentido na maquiagem. E vi que eu não tinha abandonado o gosto pelo grafite. E eu tinha uma vontade de fazer tela mas eu achava que não era pra mim. Essa coisa de tela, de galeria de fazer obras que eu achava mais importantes. Na arte, eu achava que cabia mais à mim a arte urbana, porque é a rua, é de onde eu vim, da periferia e tal. Se ela não vai me abrir para fazer tela. [...] E aí esse ano eu me abri pra isso, fazer tela, fazer performance. Invadir mesmo esse espaço, cagar pra isso (PERES, 2019).

Aline acredita que o papel da arte é de “escapar da realidade”. Possibilitando ser o que ela quiser ser. “Porque eu já tenho muita pressão social, né? Social não, né? Mas profissional... Sempre vai ter alguém que vai falar como você o que tem que fazer”. E para ela a arte é para se “expressar” e “fazer o que quiser”.

Dávila assim como a maioria das entrevistadas tentou articular sua formação com a arte. Em relação ao seu trabalho de designer gráfica afirma que “essa foi uma escolha que tem a ver também com meu desejo artístico, assim, de onde eu vim, pela minha história, eu aprendi que se eu fosse trabalhar com arte, eu não ia conseguir dar conta da minha vida. De ter uma ascensão social, essas coisas”. Sobre a escolha do curso universitário e a formação profissional, a artista estabelece uma relação entre a classe social e as possibilidades e liberdades de escolhas:

Mas assim, na época para mim foi uma escolha que foi - até esse lugar de escolher pra mim foi muito privilegiado -, e foi um momento histórico até, que a gente tava vivendo. A gente estava no governo Lula, e sim, minha mãe na coisa de me incentivar a estudar, quando eu era adolescente ela pagou um curso pré-vestibular para mim, não, preparatório pra entrar no Pedro II. Tentei uma vez não passei aí, tentei de novo passei aí tive essa base lá atrás e aí fez com que eu consegui passar no Enem e aí entrei para PUC e até hoje eu lembro: “Que curso você quer fazer?” É uma das perguntas que eu fico até hoje muito tocada porque, assim, eu tinha escolha. E eu muito nova percebi que o que diferenciava rico de pobre é poder escolher. E muitas vezes você fica com o que é possível, com o que dá. E aí fiz Design na época até tinha um coordenador de vestibular lá da Rocinha que falava que eu era maluca, porque assim, eu tava fazendo um curso de rico. E de fato, ele não tava errado. E uma outra amiga minha falava que eu dava um jeito, que eu pegava um pau e fazia uma régua de aço. “Ela” tava louca mesmo, porque assim, haja força de vontade (ALVES, 2019).

Sobre a arte e como ela sempre esteve presente na sua vida Dávila afirma que “eu hoje tô com 33 anos eu me percebo como um ser humano artístico, e a arte

pra mim foi e ainda é um lugar de expressão. Que me faz, que me ajuda a lidar com as minhas questões emocionais, psicológicas, enfim, todas”. A artista tece possibilidade de se envolver e trabalhar com diversas formas e expressões artísticas. “Eu trabalhei no Circo Voador<sup>75</sup> e ampliei meu leque com relação a música. Eu fui aluna do Nós do Cinema, que é uma ONG que surgiu do Cidade de Deus, e com isso eu vislumbrei trabalhar em audiovisual”. Como não se concretizaram trabalhos voltados no setor do cinema ela se voltou para a carreira de design, “[...] e fiz teatro, né? Que eu gostava eu acho que era boa, né? [...] e ainda fui performer em uma companhia de dança.”

A artista sempre articulou o estudo e arte, pois acreditava que o estudo era a forma segura para garantir a sua manutenção. Neste período, Dávila conhece “Giselda Fernandes<sup>76</sup> que é uma coreógrafa que chamou a gente lá do grupo Roça Caça Cultura da Rocinha<sup>77</sup> que fazia, faz até hoje a Via Sacra. E a partir desse contato com ela eu entrei em contato com a arte mais abstrata”. Definindo a experiência da performance afirma “[...] ah, dança contemporânea, meu Deus do céu, o que que é aquilo? [...] era como se eu tivesse juntado um monte de coisa em um conhecimento só. Porque a performance tem música, tem ação e foi muito bom”. Sobre as possibilidades de ser estimulada por um outro artista Dávila afirma:

E esse apadrinhamento é justamente o lugar de incentivo, que é muito necessário. Que eu tive também. Tipo, Giselda Fernandes é uma segunda mãe artística pra mim. Foi ela a primeira pessoa que falou para mim “você é uma artista”. Que não me colocava no lugar só de uma linguagem, mas de me perceber como potencialidade artística. E que eu ainda não estou vivenciando de fato isso, nesse momento eu estou um pouco frustrada. Mas faz parte. Vida adulta, a gente vai fazendo as coisas com mais calma (ALVES, 2019).

A família da artista Fabia, segundo ela, sempre se preocupou sobre a sua educação e, portanto, garantiram que ela estudasse em escola particular. No entanto, afirma que o apoio familiar para uma formação superior em artes é um pouco diferente.

Conforme eu fui crescendo eu vi que eu gostava de desenhar. Eu fiz curso de desenho no Senac. Minha família via meus desenhos e falava: “Nossa que legal! Você é artista!”. Mas aí eu fui crescendo e esse negócio do incentivo para você ser artista só acontece quando você é criança. Quando você cresce você perde a graça. Ninguém mais te incentiva a essa vida

75 Circo Voador é um espaço cultural tradicional localizado no bairro da Lapa, onde acontecem show e espetáculos musicais.

76 Giselda Fernandes é coreógrafa, bailarina, professora de dinâmica muscular e diretora de “Os Dois Companhia de Dança”.

77 Companhia de Teatro da Rocinha



(risos). Hoje a minha família fala diretamente assim, eles acham artista um bando de vagabundo sangue suga, eles não veem nada de interessante na arte. Eles acham que a gente não faz nada (CORREA, 2019).

A artista concluiu um curso técnico em eletromecânica, mesmo não se identificando ou dando prosseguimento nesta área. Seu grande interesse se voltava para as artes “eu sempre gostei de desenhar rabiscava parede, mas nada do que eu fazia era visto com bons olhos né? Era sempre, sei lá, eu querendo estragar uma parede que estava pintada”. Na adolescência Fabia começou a se envolver com Teatro.

Eu sempre gostei assim.... De arte. Nisso nesse meio tempo, eu não sei como isso começou. Eu sei que eu comecei a ficar com depressão. Eu não sabia como me manifestar, a minha família não tem condições, nunca teve assim de me ajudar. E a minha família tanto os homens quanto as mulheres são muito machistas e isso começou a me incomodar muito. Então eu comecei a me descolar muito da minha família. Comecei a brigar muito com todo mundo. Com meus pais com meus tios com a minha mãe. E aí você é sempre rotulada né? Você é sempre a diferente. Você é sempre a briguenta. E aí eu comecei a me afastar (CORREA, 2019).

A artista utilizando suas economias abriu em parceria com uma amiga, um negócio de estampas de camisetas no Largo do Machado. Porém, o investimento não deu certo e o negócio faliu. Fabia adquiriu dívidas e ficou cada vez mais perdida e deprimida.

Por este relato podemos perceber como a família se configura como um lócus de apoio ou de outro modo de desincentivo para os planos de formação profissional em artes, principalmente relativos às mulheres. O trabalho e a escolha profissional dentre as profissões tidas como mais comuns e ou rentáveis, aparecem como a solução para a manutenção da sobrevivência.

Alyne ao relatar sobre suas experiências de trabalho, assim define: “pensa numa pessoa que trabalha com um monte de coisa? Tudo que aparece. Agora eu tô mais em cabelo afro”. Segundo a artista existe um “mercado” que esta “crescendo” em torno da cultura e estética afro. Afirma que também desenvolve trabalhos com o *graffiti* “eu também tô conseguindo alguma graninha, para fazer alguns painéis, de *graffiti* em casas, porque hoje em dia pessoal quer, né?”.

Sobre suas experiências de trabalho, uma se destaca e se relaciona com o espaço urbano e a conseqüente relação espaço-tempo entre o deslocamento para o trabalho e os momentos de lazer dos trabalhadores.

Porque eu não consigo me ver nesse trabalho formal, sabe? Já trabalhei. Já trabalhei na Contax, que é telemarketing. É um subemprego, porque é

horrível, né? Mas assim, é o que emprega, por exemplo, muita população LGBT, muita galera preta pobre de favela, sabe? Porque é um trabalho de exploração que todo mundo consegue, né? A maioria das pessoas que vão lá para trabalhar conseguem trabalho. Não precisa, não tem essa coisa da aparência, então pega tudo assim tatuado, gay, trans, a população LGBT toda está no trabalho de telemarketing. Eu trabalhei na CONTAX um ano, e tipo assim, eu sempre fiz militância, né? Então não seria diferente lá dentro também. Eu nem sou do Rio, sabe? Mas eu acho que eu conhecia muito mais espaços, muito mais lugares do que a galera que trabalhava lá comigo que mora no Rio, que nasceu no Rio, entendeu? Para você ver o quanto que essa coisa da oportunidade... porque é isso, a pessoa mora lá em Campo Grande. Ela vem pra Contax, trabalha, volta. Então o caminho da galera que mora na Baixada, por exemplo, é esse caminho. Eles chamam de 'Cidade'. "Vou pra cidade trabalhar". Trabalha aqui e volta pra casa. Então não aproveita negócio de lazer, não é pra essa galera, a gente sabe, né? (SILVA, A. 2019).

Alyne é formada em Biologia, porém, não desenvolve atividades voltadas a sua formação pois em seu ponto de vista, sua área de formação passa por um "momento difícil":

[...] Não falei essa parte, sou bióloga. Foi importante porque foi uma luta, viu? Fiz quatro anos, sou bióloga agora. Eu já tinha feito um técnico, né? Sou técnico de meio ambiente. Minha área sempre foi ambiental, né? Mas também é uma área que é difícil de conseguir alguma coisa. No Rio tá foda, acho que é um momento muito difícil pra vários empregos, né? Mas para que essa questão ambiental tá ruim. Primeiro porque não tem investimento. Eu sou pesquisadora também, tava com uma pesquisa lá na UFRJ. Porque a minha área é área de botânica dentro da biologia. Era uma pesquisa com macroalgas e luz de led para criar biocombustíveis, bioetanol, essas energias renováveis. Só que é isso, tava recebendo uma bolsa, que não tô mais. Ninguém sabe se vai voltar, né? Porque dizem que vão pagar mas eu não acredito. Então eu fico desestimulada, né? Eu queria muito trabalhar com a biologia, mais do que eu trabalho. Com educação ambiental, que eu já trabalhei muito tempo. Mas, cara, muito difícil não dá dinheiro. A minha área, que eu queria fazer, é a pesquisa então tô ferrada por quê... (SILVA, A. 2019).

Nas experiências relatadas destacamos que o trabalho como atividade humana, distingue o homem do mundo da natureza. O trabalho humaniza e nesse processo ele cria novos instrumentos e signos "o trabalho é assim, histórica e socialmente, a condição necessária do aparecimento da arte, bem como da relação estética do homem com seus produtos" (VÁZQUEZ, 2010, p.64). Esse desenvolvimento histórico possibilitou ao homem não só o aperfeiçoamento dos objetos, mas a consciência sobre as propriedades dos objetos. Nesse sentido novas necessidades cotidianas foram criadas para além das necessidades puramente biológicas. Conseqüentemente os objetos produzidos pela criação humana, o trabalho como produto social primeiro, e outras formas de externar a sensibilidade humana são formas de materialização de sua essência.

Arte e trabalho se assemelham, pois, mediante sua comum ligação com a essência humana, isto é, por ser a atividade criadora mediante a qual o homem produz objetos que o expressam, que falam dele e por ele. Entre a arte e o trabalho, portanto, não existe oposição [...] porém, há diferenças, uma vez que o trabalho se encontra sujeito à mais rigorosa necessidade vital, ao passo que a arte é a expressão das forças livres e criadoras do homem. [...] A semelhança entre arte e o trabalho, que tem suas raízes na comum natureza criadora de ambos, não deve nos levar a desfazer a linha divisória que os separa. Os produtos do trabalho satisfazem determinada necessidade humana e valem, antes de mais nada, por sua capacidade de satisfazê-la [...] (2010, p.61).

Tendo o trabalho como forma de satisfação de suas necessidades chama atenção no conjunto dos relatos a constância de múltiplas atividades de trabalhos desempenhadas por estas mulheres. No entanto, destacamos que a maioria das experiências de trabalhos buscam de alguma forma se vincular a atividade artística. Porém, salientamos que o trabalho como atividade humana, situa as atividades de sobrevivência desenvolvidas por estas mulheres na vida social, e que, no entanto, apresentam contradições quanto atingirem a essência da atividade do trabalho e da função primeira da arte, a saber: atividade criadora e humanizadora.

Prosseguindo neste sentido cabe ainda, definir o conceito de relações de gênero<sup>78</sup> para melhor compreensão dos meandros do trabalho doméstico. Para isso destacamos a década de 1960 onde os movimentos feministas se configuram como potência no enfrentamento e na análise crítica e ativista das relações entre homens e mulheres, numa perspectiva centrada nas mulheres e nas relações de gênero. E é no quadro do desenvolvimento intelectual das feministas acadêmicas em meados dos anos 1970 que o conceito de gênero ganha contornos para explicar as desigualdades em relação as diferenças biológicas de sexo entre homens e mulheres.

Este conceito, no entanto, é dotado de diversas perspectivas que ligadas ao contexto histórico representava riscos ao próprio movimento feminista, visto as influências da teoria pós-moderna. A crise dos paradigmas como aponta Cisne (2015, p. 86) demarca os riscos das análises das relações sociais baseadas no surgimento do conceito de gênero “ao enfatizar as relações de poder em detrimento da busca das determinações da dominação/exploração”.

---

78 Gostaríamos de ressaltar que a aproximação teórica com os estudos de gênero e feministas foram demarcados durante o processo de investigação desta tese. Neste sentido, representou um esforço desafiador, pois apontar um debate sobre a temática demanda um aprofundamento teórico que no curto percurso desta pesquisa não foi suficiente. Portanto, as análises aqui contidas supõem o início de um processo que carece de maior investigação e exame dentro da diversidade dos estudos feministas.

Cisne (2015, p. 90) aponta que a análise marxista de gênero tende a realizar uma análise e compreensão das relações sociais de sexo através de antagonismos e hierarquias entre os sexos:

Por isso, teóricas francesas, vinculadas ao “feminismo materialista”, preferem utilizar o termo “relações sociais de sexo” para analisarem as desigualdades entre homens e mulheres, compreendendo-as como determinadas e envolvidas por outras relações sociais estruturantes (além das de sexo): as de raça/etnia e classe. Nessa perspectiva, as relações sociais de sexo envolvem conflitos e antagonismo entre grupos diferentes e hierárquicos, no caso, homens e mulheres. Assim, entendem o sexo também como socialmente determinado, interpretado e traduzido na experiência e vivência da sociabilidade. Portanto, não caem na dicotomia sexo/gênero ou biológico/social.

Neste sentido, Cisne (2014, p. 136) destaca a diferença entre os conceitos de gênero e relações sociais de sexo. O segundo advindo da escola feminista francesa tem seu significado atribuído a tradução da própria língua francesa, “o conceito de *rappports sociaux de sexe* é diretamente fundamentado no de relações sociais de classe”, visto que *rappports* em sua tradição diz respeito a relações mais amplas ao contrário da palavra *relations* que significa relações mais pessoais. De acordo com a autora (CISNE, 2014, p.137):

Outra dimensão importante que merece destaque no conceito de *rappports sociaux de sexe* é que ele surge no início dos anos 1980, diretamente vinculado e em estreita conexão com os estudos sobre a divisão sexual do trabalho, categoria muito cara para os estudos feministas marxistas. Assim, podemos afirmar que a utilização do conceito de *rappports sociaux de sexe*, além de sublinhar a dimensão antagônica das classes, assegura o não esquecimento da centralidade do trabalho para os estudos feministas, como defende Kergoat (2008, 2010). Já com relação ao conceito de gênero, não podemos afirmar a mesma coisa, tendo em vista que, por vezes, sua utilização é destituída da noção de hierarquia entre os sexos e da de outras desigualdades estruturantes, como as de classe.

Para Saffioti (2004, p. 44, 45) a utilização da categoria gênero apresenta limites pela extensão de seus significados, ou seja, ela não explicitaria diretamente a relação de opressão do sexo feminino:

Este conceito não se resume a uma categoria de análise, como muitas estudiosas pensam, não obstante apresentar muita utilidade enquanto tal. Gênero também diz respeito a uma categoria histórica, cuja investigação tem demandado muito investimento intelectual. Enquanto categoria histórica, o gênero pode ser concebido em várias instâncias: como aparelho semiótico (LAURETIS, 1987); como símbolos culturais evocadores de representações, conceitos normativos como grade de interpretação de significados, organizações e instituições sociais, identidade subjetiva (SCOTT, 1988); como divisões e atribuições assimétricas de características e potencialidades (FLAX, 1987); como, numa certa instância, uma gramática sexual, regulando não apenas relações homem–mulher, mas também

relações homem–homem e relações mulher– mulher (SAFFIOTI, 1992, 1997b; SAFFIOTI e ALMEIDA, 1995) etc. Cada feminista enfatiza determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino. O conceito de gênero não explicita, necessariamente, desigualdades entre homens e mulheres. Muitas vezes, a hierarquia é apenas presumida.

Pensando que uma análise crítica deve perpassar categorias como sexo, corpo, identidade, raça, nacionalidade e classe esta reflexão pretende perceber a mulher nesta sociedade diversa. Portanto, é fundamental também percebê-las em sua condição de subordinação e exploração inserida na sociedade capitalista e que aponta para “a enorme necessidade de organização dessas mulheres para lutarem por uma nova ordem societária” (CISNE, 2015, p. 92).

O movimento feminista, que é o veículo de luta social pela igualdade entre os gêneros, portanto, deve abarcar em suas lutas e militância a mobilização política que contribua no sentido da construção da consciência da condição de vida de mulheres trabalhadoras. Pois são elas as que mais sofrem neste modelo de sociedade com duplas jornadas de trabalho e em suas formas precarizadas, com as variadas formas de violência entre outras. De outra forma (CISNE, 2015, p. 95-96):

É certo que o gênero não possui apenas sexo, mas possuiu raça, etnia, orientação sexual, idade etc. Essas diferenças e especificidades devem ser percebidas. No entanto, dentro desta sociedade, não podem ser vistas isoladas de suas macrodeterminações, pois, por mais que o gênero una as mulheres, a homossexualidade uma gays e lésbicas, a geração una as(os) ou jovens etc., a classe irá dividi-las(os) dentro da ordem do capital. Em outras palavras, a classe irá determinar como essas mais variadas expressões de opressões irão ser vivenciadas por esses sujeitos. Com certeza, de modo bastante diferenciado entre a classe trabalhadora e a dominante.

Para Cisne (2015, p. 98 - 100) é necessário historicizar as categorias sociais e suas determinantes tendo a compreensão de que são construções sociais. Pois acredita necessário considerar o conjunto das relações sociais que determinam o indivíduo. Por isso seria um equívoco apreender somente as representações sem compreender as determinações dos fenômenos sociais. Afirma ainda que é necessário estabelecer relação com outras categorias como as de raça, classe e etnia e fundamentalmente relacioná-las à “contradição fundante das mais diversas expressões das desigualdades sociais: a contradição capital e trabalho”.

Enfatizamos que as perspectivas teórico-metodológicas da literatura feminista possuem uma diversidade de abordagens de diferentes vertentes teóricas condensadas nos estudos e trajetórias de uma variada gama de produções não

homogêneas. Inicialmente os estudos feministas objetivavam a necessidade de tornar as questões da mulher no centro dos estudos e torná-la - assim como sua realidade social - visíveis. Diante do contexto que apresentamos no capítulo anterior de desconstrução social cultural do modo de produção capitalista maduro, a lógica ideológica pós-moderna atinge a pesquisa e as elaborações teóricas de orientação feminista que começam a questionar as formas de estudo que generalizam e universalizam as concepções sobre as mulheres, passando a percebê-las por seu caráter de construção social relacional.

Entendendo que a ideologia pós-moderna se sustenta pelo abandono dos ideais universalizantes rejeitando o caráter histórico dos acontecimentos sociais, definir a causalidade dos acontecimentos sociais baseados na discriminação entre os sexos apenas empiricamente - tal como muitos estudos feministas utilizavam sustentações teóricas puramente baseadas nas determinações biológicas - se configura como uma forma de sustentar a ideologia pós-moderna nos estudos de gênero. É necessário considerar a historicidade e temporalidade das problemáticas que se pretende analisar para que a origem da dicotomia entre os gêneros emergja.

Identificar percepções de cunho ideológicos baseados nas construções do ideário pós-moderno diz respeito a tomar consciência de análises que perpassem apenas a individualidade deste sujeito e que impossibilitem as percepções universais das lutas de mulheres. O pensamento pós-moderno assim como na dimensão cultural e na esfera da arte, adentra as construções epistemológicas feministas por meio de ideias que criam variados pontos de vistas e diferenças que são impossíveis de conciliar que tornam-se essencialmente contraditórios e permanecem constantemente em conflito, são vários pontos de vistas que ao final tornam-se igualmente válidos. Justificativa utilizada para sustentar uma possível impossibilidade de unidade identitária e de experiência vivida por mulheres. Tanto no movimento quanto em sua análise, rejeitando teoricamente uma definição capaz de identificar o lugar, o papel e a condição essencial e universal de ser mulher.

A atualidade do movimento feminista impõe atenção as produções teóricas e político ativista. Enfrentamos processos de conservadorismo social que constantemente colidem com as construções e definições do próprio sujeito do feminismo, as várias representações de mulheres deve buscar caminhos para a representação de um sujeito que garanta a multiplicidade e as especificidades das categorias e condições de ser mulher.

As abordagens pós-modernas na perspectiva de gênero, mesmo na tentativa de realizar uma crítica as diferenças entre homens e mulheres não fazem uma relação mais ampla e total frente ao fenômeno, limitam-se a abordagens focalizadas e fragmentadas do real, de acordo com Cisne (2015, p. 99):

Dessa maneira, percebe-se que essas abordagens se distanciam ou não dão a devida importância para as determinações macrossociais que se encontram diretamente relacionadas com a subordinação das mulheres. Nessa perspectiva, é imprescindível perceber que, discutir cultura despertando novos valores, embora libertários, por mais que seja importante, é insuficiente para a conquista da liberdade e da igualdade substantivas.

Analisar as relações de gênero pela lente do marxismo supõe uma análise crítica que abarca a totalidade das relações sociais e proporciona ao movimento feminista uma instrumentalização para desvendar e desnaturalizar os processos de opressão em que vivem as mulheres na contemporaneidade. É necessário assumir a defesa de análises marxistas de gênero, frente a lógica capitalista e as novas abordagens de gênero na perspectiva pós-moderna.

Abordagens tais como o chamado “feminismo culturalista” que rejeita a perspectiva anticapitalista privilegiando análises que se voltam a diferenças e subjetividades. Lembramos também, a existência contemporânea do “feminismo liberal” que se diferencia essencialmente das lutas feministas. De acordo com o “Manifesto: Feminismo para os 99%” (2019) o feminismo liberal é parte do problema em traçar um objetivo comum. Nesta perspectiva um pequeno número de mulheres privilegiadas conseguiria escalar a hierarquia corporativa, ele propõe uma visão de igualdade baseada no mercado. Segundo o manifesto “o feminismo liberal se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 37).

A proposta deste feminismo liberal estabelece uma igualdade frente a homens e mulheres de mesma classe, somente ascendem hierarquicamente mulheres que já possuem certa vantagem social, cultural e econômica. Ele se conforma com a crescente desigualdade e perpétua, “o feminismo liberal terceiriza a opressão”. Sheryl Sandberg diretora de operações do Facebook representa exatamente esse feminismo corporativo a serviço do capitalismo (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 26):

[...] Sandberg e sua laia veem o feminismo como serviçal do capitalismo. Querem um mundo onde a tarefa de administrar a exploração no local de trabalho e a opressão no todo social seja compartilhada igualmente por homens e mulheres da classe dominante. Esta é uma visão notável da *dominação com oportunidades iguais*: aquela que pede que pessoas comuns, em nome do feminismo, sejam gratas por ser uma mulher, não um homem [...].

A proposta do feminismo não se relaciona com a busca por oportunidades iguais, mas se relaciona a luta anticapitalista (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 26):

Esse feminismo não se limita às “questões das mulheres” como tem sido tradicionalmente definido. Defendendo todas as pessoas que são exploradas, dominadas e oprimidas, ele tem como objetivo se tornar uma fonte de esperança para a humanidade. É por isso que o chamamos feminismo para os 99%

Uma análise dialética do movimento feminista na contemporaneidade deve articular os aspectos econômicos, políticos e sociais de suas lutas. É situando o movimento de mulheres e suas lutas no bojo das contradições entre capital e trabalho, das contradições entre as classes sociais e do jogo de forças daí resultantes e que se expressa nas desigualdades sociais, é que perceberemos sua significativa importância para o processo de emancipação humana.

Nesse sentido, o desafio posto na contemporaneidade é articular a diversidade dos sujeitos e suas diferenças ao processo de luta classista, ponto em comum de todas as lutas coletivas (MATTHAEI, 2002, apud CISNE, 2015, 108):

Conclui-se, destarte, ressaltando a importância de um feminismo classista para a luta por uma verdadeira igualdade social, o que requer “a construção de um conhecimento verdadeiramente 'objetivo' e 'libertador' , que por sua vez imputa 'uma teoria que possa analisar a interdeterminação de classe e as diferenças raciais/étnicas e de gênero', bem como canalizar esse conhecimento para a luta coletiva pela transformação da sociedade”. Em outras palavras, não se pode pensar em gênero, raça/etnia e classe de forma isolada, como o faz a pós-modernidade, até porque essas categorias “não são contos distintos de um 'rosário' da identidade de alguém, mas sim processos interdeterminantes”.

Feitas essas necessárias e importantes considerações sobre o conceito de gênero e as relações sociais de sexo. Retomamos um aspecto importante para a compreensão das relações sociais de sexo contemporâneas e que se ligam as análises feitas sobre o processo de reprodução social e trabalho doméstico. Nos referimos a conquista do espaço público pela mulher.

A sociedade ao longo da história e de acordo com o que vimos pelos processos de subjulgamento impostos as mulheres, a sua presença na vida pública,



era descartável. A dicotomia estabelecida entre a esfera da produção e a esfera da reprodução se configura ideologicamente por meio da relação estabelecida entre essas esferas e os âmbitos público e privado. De outra forma, a oposição público e privado se sobrepõem a dicotomia produção e reprodução na sociedade contemporânea. Essa separação historicamente estabelecida, até mesmo, anteriormente ao modo capitalista de produzir, reforçava e estabelecia uma hierarquia entre os polos identificados. Conseqüentemente e como resultado dessa hierarquização a figura da mulher se associa ao polo inferior dentro desta lógica.

A família e seus membros representam a esfera privada, onde a vida doméstica estabelece o lugar da presença feminina, e a esfera pública representa a arena dos interesses coletivos, da política e onde os negócios se estabelecem, portanto, historicamente arena destinada aos homens. Com o desenvolvimento do processo de industrialização, o trabalho, passa a configurar como elemento da esfera pública. Mesmo frente ao desenvolvimento industrial e a inclusão da mulher no mercado de trabalho, ainda perduram as ideias que segregam mulheres no ambiente familiar<sup>79</sup> e os homens ao espaço do trabalho. A historiadora francesa Michelle Perrot (2007, p.15, 16) em seu livro "A minha história das mulheres", narra a história das mulheres mediante o processo de sua visibilização e conquistas no âmbito público e privado. A primeira análise para construção dessa história se volta ao silêncio em relação a vida e a voz das mulheres, no sentido coletivo, durante um longo período histórico:

Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranqüila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a stasis, a desordem. Sua fala em público é indecente. "Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão." Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno.

Compreendemos que o estabelecimento e a distinção desta oposição público/privado configura num elemento essencial dentro da lógica ideológica de dominação e opressão das mulheres. No entanto, como fenômeno histórico

---

79 Exemplo que sustenta a afirmação se relaciona ao fato das políticas públicas de Estado se basearem na responsabilização feminina pelo cuidado familiar. É estratégia de diversas políticas públicas reforçar os papéis tradicionais de gênero, instrumentalizando-o, e redefinindo o papel de responsável pela família, ela se transforma no ente que corporifica todos os membros familiares e responde por todos eles frente as instituições.

permeado pela contradição essencial que o configura, as percepções de privado e público podem se alterar<sup>80</sup>. Mulheres que desafiaram barreiras na representação política e mulheres que inseridas nos processos de trabalho questionavam simbolicamente as diferenças entre os sexos no espaço público sempre existiram na história. No entanto, lembramos que muitas mulheres que hoje conseguem seu deslocamento em ambos os polos desta dicotomia público/ privado desempenham e acumulam um duplo papel nestas esferas.

Ricardo Antunes (1999, p. 108, 109) analisando a condição de gênero frente a divisão sexual do trabalho, identifica seu caráter de classe onde a exploração feminina se faz mais intensa:

[...] quando se tematiza a questão do gênero no trabalho, articulando-a, portanto, com as questões de classe. A mulher trabalhadora, em geral, realiza sua atividade de trabalho duplamente, dentro e fora de casa, ou, se quisermos, dentro e fora da fábrica. E, ao fazê-lo, além da duplicidade do ato do trabalho, ela é duplamente explorada pelo capital: desde logo por exercer, no espaço público, seu trabalho produtivo no âmbito fabril. Mas, no universo da vida privada, ela consome horas decisivas no trabalho doméstico, com o que possibilita (ao mesmo capital) a sua reprodução, nessa esfera do trabalho não diretamente mercantil, em que se criam as condições indispensáveis para a reprodução da força de trabalho de seus maridos, filhos/as e de si própria. Sem essa esfera da reprodução não diretamente mercantil, as condições de reprodução do sistema de metabolismo social do capital estariam bastante comprometidas, se não inviabilizadas.

Retomando nosso objetivo de análise, como atrizes de suas histórias cotidianas essas mulheres em suas práticas artísticas registram a condição feminina de nosso tempo. É a partir do cotidiano destas mulheres que podemos identificar aspectos mais gerais voltados a questão das relações de gênero na dimensão da cultura em nossa sociedade. Quando essas mulheres em suas práticas e manifestações artísticas traduzem as lutas por direitos, por inclusão e participação política podemos identificar questões de ordem material que demandam a construção de lutas coletivas e que atinge a todas as mulheres de forma geral.

Não cabe aqui adotarmos as indicações teóricas de Thompson como forma de compreender toda a gama e complexidade das lutas feministas, no entanto, o que torna-se possível de recuperar nesta cadeia de categorias teóricas e que aqui temos como foco, a experiência, diz respeito a recuperar o lugar do sujeito frente a

---

80 O que podemos apontar como exemplificação é o fato de o locus familiar, privado, ser considerado local de intimidade e privacidade e ao mesmo tempo ser foco, principalmente entre famílias pobres, de ações de instituições e políticas sociais na intenção de adequar esta a lógica de desenvolvimento social assumido.

dimensão do processo histórico cultural. Pretendemos conseqüentemente identificar possibilidades de etapas de emancipação femininas mediadas pela prática artística como parte de um processo mais amplo de transformação.

Os relatos apesar de diversos, principalmente em relação a trajetória de vida e de aproximação com a prática do graffiti se entrelaçam na medida que as falas se voltam para a experiência de ser mulher, de ser mulher artistas. Questões sobre machismo, sobre os riscos de desenvolver a prática na rua, questões sobre política, e sobre as lutas feministas e sobre as contribuições do graffiti para a vida de mulheres são alguns dos temas que aparecem como comuns em muitas falas e definem o significado das questões de gênero para elas.

Os temas trazidos pelas artistas representam uma multidimensionalidade de questões e tangenciam o tema de estudo aqui apresentado. As mulheres que aqui foram ouvidas expressam, em suas múltiplas diversidades de raça e sexo, as determinações da experiência de seu gênero, e articulam alguns traços coletivos do que é ser mulher nesta sociabilidade.

Os processos de naturalização e enraizamento do machismo e do patriarcado reproduzem a lógica capitalista de dominação, que sobretudo subjuga as mulheres. Entender como as relações de raça e sexo se entrelaçam com as explorações do capital é urgente<sup>81</sup>. No sentido de compreender que essa sociabilidade impõe papéis às mulheres que se condiciona as questões econômicas e políticas. Ter essa percepção pode contribuir para entender o diminuto papel da mulher no campo da arte, pois essa dimensão da vida, como visto também estabelece uma ampla dominação na vida dos sujeitos e representa e manifesta interesses contraditórios ao longo do processo histórico.

É importante ressaltar que esse tipo de violência e dominação, as vezes não se faz perceptível, visto as condições cotidianas e histórica de lugares dados a mulher, este fato se constata em alguns falas das experiências relatadas.

Cyntia define suas opções políticas e de organização coletiva com cautela:

---

81 Percebendo a potencialidade do conceito de interseccionalidade para o feminismo e, reconhecendo nele a importância de se considerar as questões de classe, raça e sexualidade de maneira articulada e embricada às análises de gênero, não foi possível desenvolver de forma satisfatória tal conceito nesta tese. Ressaltamos ainda que o estudo carece de aprofundamento teórico referente ao conceito de raça. Porém, indicamos a necessidade de perceber as análises aqui contidas dentro de uma lógica que pretende compreender as complexas experiências vividas por mulheres negras a partir dos desdobramentos do racismo, patriarcado e do capitalismo.

Cara, eu já fiz muito parte de movimento estudantil, movimento social mas eu vi que para mim, era um ambiente meio tóxico, com o tempo fui largando mão porque o que eu acho que muda a nossa situação é um enfrentamento né? E você ficar fazendo reunião e aquela coisa assim...aí! Você não tá mudando nada ali, tá entrando na máquina burocrática, só porque um é de esquerda e o outro é de direita não quer dizer que tá fazendo a diferença né? (SILVA, 2019).

Ela acredita que a sua atuação política está mais próxima das suas situações cotidianas:

Eu acho que a diferença é aqui você ir para Rua você conversar com as pessoas você enfrentar certas situações né? não fazer vista grossa para injustiça. eu me meto mesmo tenho mó medo de um dia arrumar uma briga séria assim.... Outro dia eu tava no açai. O açai do Meier e cheio de criança de rua que fica lá vendendo coisas. Eles não tão pedindo nada, eles estão vendendo coisas. Aí eu vi um segurança arrastando o menininho, eu fui lá. Todo mundo calado e eu falando com ele: não sei o que... ele tentou me intimidar. Mas o cara era do meu tamanho e eu não vou ter medo de um cara do meu tamanho! Ai eu fui no gerente e falei: 'esse cara aqui pegou a criança, e todo mundo viu, se eu não tivesse intervindo ele ia quebrar o braço dela não sei que...' ai ele: "calma eu sou terceirizado". [...] eu acho que é isso, não fechar os olhos para essas situações (SILVA, 2019).

Cyntia participou do grupo das Afrografiteiras em 2017 e pôde participar como oficinaira e replicadora para outras mulheres neste mesmo projeto no ano de 2019. Como multiplicadora do grupo entende que esse espaço e oportunidade são locais onde pode desenvolver política.

A Rede Nami é um espaço onde atualmente eu faço política, com as meninas. A questão do empoderamento e uma questão que tá meio esvaziando, mas é isso... Você dá poder a elas mesmas. E elas se reconhecerem nesse espaço e ver que tem poderes. E dizer que tudo é delas, a rua é delas, o corpo é delas (SILVA, 2019).

Outro espaço que destaca como local de desenvolvimento político é a educação:

[...] e a educação. Eu trabalhei em escola pública. Quem trabalha com educação pública sempre vai tá lidando com política. Porque todas as merdas que esses governos fazem desembocam na escola pública né? Toda essa ausência, descaso, tudo, tudo, tudo, vai sair na escola pública. Então, também a escola é o lugar onde eu faço, onde eu exerço política. Mas eu não sei se eu entraria num grupo político atualmente, entendeu? Eu ainda tô assim.... para esse povo (SILVA, 2019).

Sobre as suas percepções em relação ao feminismo relata:

[...] tem mulher que fala que não é feminista. Ou que é contra o feminismo. Eu acho que essa pessoa precisa tirar um pouco desse preconceito ou essa necessidade de aceitação pelos homens e ver. Porque, antes de tudo eu sou feminista. Antes de ser negra eu sou feminista, antes de ser hétero eu sou feminista, antes de ser de esquerda eu sou feminista. Antes de qualquer coisa eu sou feminista. Porque isso tudo reflete a mulher no mundo inteiro, entendeu? É uma questão que é milenar. Uma questão que é necessário a gente falar. E pô! Você pode ser evangélica, você pode ser o que for, tem

que ser feminista, sabe? E que os homens sejam feministas também! Porque a gente tá vendo aí essa questão né? Da masculinidade tóxica. Eu vi ali o pai brigando com o menino, ele não podia chorar. É ruim para eles também né? Hoje em dia a gente vê que a sociedade doente que a gente vive é reflexo do machismo. Também né? Pode ser mais do capitalismo. Mas é o machismo também! Porque é culpa do capitalismo também né? É claro!

Enfim o feminismo foi muito importante pra mim. Me reconhecer como uma feminista e ler sobre isso. Quando eu comecei a me aproximar eu tinha dezoito anos e foi pela internet. Meio que todo mundo dessa nossa geração foi vendo blogs... E pô! É isso aí! E questionando algumas coisas que outras pessoas questionavam também. [...] e ver que, gente! É necessário, é o caminho. Uma sociedade feminista é boa para todo mundo. Todos, todos, todos, né? Bolsa Família que o diga! Porque deposita o dinheiro na conta da mulher e olha só o resultado que fez né? Como mudou o Brasil. Saiu da pobreza (SILVA, 2019).

Cynthia pensando nas contribuições do *graffiti* para a vida das mulheres define:

O lugar da mulher sempre que foi meio que dentro de casa né? Cê vê que tipo, quando a mulher gosta de arte, ela dá aula de desenho, da aula de pintura, ou faz exposições mas tipo aquela coisa. Sempre à sombra do marido, como foi o caso da Frida Kahlo. Da Tarsila do Amaral, ela era famosa, mas tava a sombra do Oswald de Andrade, aquele cara lá. E aí eu acho que ocupar a rua, sair à noite, sair em grupos de mulheres para grafitar é uma coisa que as pessoas não tão acostumadas. Quando eu tava na faculdade tinha uma amiga que tinha carro, a gente andava de carro com um monte de mulher dentro, todo mundo que passava mexia. Só porque era um carro com mulheres dentro, só porque eram mulheres, sem um homem. E a mesma coisa, se você ver um grupo de mulheres grafitando chama muita atenção. Aqui quando a gente estava grafitando esse muro, tinha dois homens que a gente teve que pedir os seguranças para retirar porque eles estavam mexendo com as meninas enquanto elas estavam desenhando, grafitando. Então, mulheres na rua é uma coisa assim que eu acho necessário ocupar todos os espaços. Sair do ambiente doméstico e tomar ambientes abertos também. Porque você pode ver. Certos lugares a gente não vê uma mulher na rua: “porque a rua é perigosa! Melhor ficar dentro de casa! Se você sair tem que ter um homem para te proteger”. Então eu acho que essa coisa de união de mulheres através do *graffiti* pra mim é o mais legal (SILVA, 2019).

Sobre as possibilidades resultantes dessa convivência coletiva com outras mulheres através da prática do *graffiti*, e as interações e envolvimento políticos e organizativos ligados às práticas feministas Yaya relata:

Então, nesse momento, eu tô afastada da militância por motivo de saúde, eu acho que a gente sabe bem como é puxado. Porque a gente trabalha com mulheres, né? Então, são muitas questões, muitos problemas, muitos traumas, muitas coisas. Eu militei entre 2016 e 2018, até o início de 2019 mesmo, com a 'Coletividade Lésbica' que é uma coletiva periférica de sapatão aqui do Rio. Organizada por mim, pela J e pela Bel Neto. Duas mulheres pretas e uma mulher branca. E a gente majoritariamente fazia eventos exclusivos para sapatão, rodas de conversas, feiras. A intenção sempre foi criar redes de apoio social e econômico para mulheres sapatões, e acabava que abrangia um pouco público bissexual também. A existência da acabou desencadeando a criação de outros grupos e coletivos, alguns

que já existiam, outros que voltaram à ativa e a gente conseguiu se unir. Existem eventos incríveis no Rio como a 'Ocupa sapatão', que é um evento que junta os coletivos lésbicos do Rio, a Sapa Roxa, que acho que hoje em dia não tá mais na ativa. Mas enfim, a minha maneira de me organizar politicamente é essa, de militar com as sapatões. A questão do feminismo lésbico em teoria eu não me apego muito a isso, porque eu acho que as teorias que a gente acaba se apegando são teorias europeias e brancas, que não se aplicam tanto a realidade do Brasil de mulheres pretas, então eu acho que é mais um feminismo de vivência, um feminismo de prática e de troca mesmo (FERREIRA, 2019).

Pensando sobre as contribuições que a prática do *graffiti* pode propiciar às mulheres Yaya retoma a experiência de grupo que vivenciou durante as oficinas das Afrografiteiras da Rede Nami e traz um relato carregado de sentido ao conceito de experiência de gênero:

Naquele grupo específico, enquanto temática a gente tinha o feminismo negro, violência contra a mulher, prevenções e fortalecimento mesmo de identidades negras, com certeza ali que a gente conseguia encontrar mulheres de todas as áreas, não necessariamente só da área de arte, e estar nesse espaço rodeado de mulheres pretas, mulheres iguais a nós, foi muito importante, porque, falta espelho né? Falta lugar pra se pautar, pra se espelhar, pra se inspirar. E a gente estando ali e percebendo que as nossas experiências não eram experiências isoladas, que eram experiências coletivas, e que as dores não eram só nossas, que nós não estávamos sozinhas nesse espaço de dor, foi muito importante pra gente conseguir colocar isso pra fora. E quanto ao *graffiti* como forma de ajudar, assim, eu acho que você passar numa rua e você ver um trabalho de uma mulher ali, te encoraja a ir atrás disso, porque você percebe 'poxa ela consegue fazer, sabe?', acho que eu também consigo'. Dali a gente ter o contato com mulheres tanto que trabalham com arte quanto mulheres que nunca pautaram isso na vida, nunca passou pela cabeça pintar. E mulheres novas, mulheres mais velhas. Mulheres faveladas, mulheres privilegiadas. E até mulheres brancas que passaram ali no grupo. Eu acho que foi um espaço de troca muito gigante, muito necessário e que eu espero que continue existindo. Se não nesse espaço, em outros (FERREIRA, 2019).

Suka é relutante em falar sobre suas percepções políticas, "não sei se eu quero falar de política não..."., mas desenvolve percepções muito interessantes sobre o feminismo e o destaca como elemento importante para sua vida.

Feminismo... atualmente eu tenho pesquisado um pouco sobre mulherismo, mas não quero entrar muito nessa questão. Mas assim, o que eu tenho pra dizer é que o feminismo foi um divisor de águas na minha vida. Porque eu passei por vários relacionamentos abusivos. Eu não sabia nem o que era um relacionamento abusivo ou *gaslighting*<sup>82</sup>. Eu passei quatro anos da minha vida numa relação muito pesada. E quando eu me descobri enquanto mulher que pode pensar por si mesma, pode fazer por si mesma, pode querer... tudo que quiser sabe? Sem depender de um homem do lado, sem depender de abaixar a cabeça para as opiniões dos outros. Realmente isso

---

82 Gaslighting ou gas-lighting é uma forma de abuso psicológico no qual informações são distorcidas ou inventadas, com a intenção de fazer a vítima duvidar de sua própria memória de suas percepções e sanidade. O termo tem origem de uma peça teatral *Gas Light* e às adaptações para o cinema.

transformou a minha vida. Por exemplo, eu sempre precisei da arte eu sempre existi na arte. Eu dançava, cantava quando era criança e sempre estive envolvida com alguma coisa. E esse relacionamento ele meio que sufocou tudo na minha vida. Eu não consegui ir nem ao museu para olhar arte. Então eu percebi que eu tava morrendo por dentro, e quando eu percebi que isso estava acontecendo eu coloquei um ponto final ali. E aí eu fui muito criticada, começaram a falar que: “esse feminismo tava me mudando”. [...] Ele estava podando a minha vida. Eu estava existindo em função dele. A minha vida foi anula por um tempo, mas é claro que assim, eu não tô tirando a minha responsabilidade. Tenho plena consciência de que aquilo foi uma permissão minha, mas porque eu também não entendia direito algumas coisas. Eu não sabia que podia ser diferente (SOARES, 2019).

Sobre o relacionamento entre mulheres, e as formas de abusos que também podem ocorrer a artista afirma:

[...] Eu acho que um relacionamento com uma outra mulher também pode ser abusivo, se essa mulher não for desconstruída. Se ela seguir os padrões da sociedade patriarcal. Mas quando uma mulher tem conhecimento sobre o feminismo. E também sobre liberdade, liberdade de expressão e liberdade do ser humano o mínimo que seja. A relação pode ser mais saudável. E minha namorada atualmente, ela super me apoia, apoia meus trabalhos artísticos. E ela quer mais é que eu me coloque mesmo (SOARES, 2019).

A artista acredita que as relações afetivas saudáveis podem inspirar e contribuir para o desenvolvimento artístico.

Falando em inspirar, por causa disso eu voltei a escrever, quando eu era mais nova eu escrevia poesias né? Eu voltei a escrever, depois desse sufoco. Depois que essas relações ruins acabaram eu voltei escrever. Então foi uma coisa que realmente me deu um novo gás. Uma nova perspectiva (SOARES, 2019).

Sobre ser mulher artista Suka indica que:

[...] a gente precisa deixar nossos medos de lado. Nós somos podadas desde sempre né? Então eu acho que o mais importante é a gente deixar os medos, os anseios de lado. Deixar fluir sabe? Deixar acontecer. E é claro criar metas, é muito importante criar metas de vida né? Deixar os medos de lado e buscar aquilo que quiser. Se é arte. Vai atrás! Porque inicialmente pode parecer assim um breu. Pode parecer que você não vai conseguir nada, que não vai dar certo. Mas aprendi uma coisa recentemente, muito importante. Que ter consistência faz diferença. Você acredita em si mesmo e tendo consistência no que você faz é só continuar fazendo, que em algum momento as pessoas vão ver e vão reconhecer o nome (SOARES, 2019).

A artista Nathalia faz algumas reflexões sobre seu posicionamento político e a conjuntura atual:

Cara politicamente eu acho que assim, eu não tenho como ficar em cima do muro diante da situação que a gente tá vivendo agora no Brasil. Quem tá em cima do muro, desculpa, tá de um lado só. Que é o lado do Bolsonaro. E não tem como ser a favor de um cara misógino. Sabe? Preconceituoso, que não tem a menor noção de como governar uma nação, sabe? [...] porque

assim cara como presidente ele não sabe fazer nada cara, ele não tem política pública para nada, ele não sabe o valor de nada, sabe? Ele governa o país como se ele tivesse brincando no *play*. [...] eu acho que a gente tem batalhado muito, as mulheres. As minorias. Batalhou pra chegar até aqui sabe? Pra ter essa liberdade de poder falar, bater de frente com um homem. Ou quando um homem começa a falar: “por favor, eu tô falando! Cala sua boca!”. Sabe? Como a Marielle. Que até hoje mais de 550 dias que a Marielle morreu e ninguém sabe o que aconteceu. Quem foi que matou? [...] então assim, não tem como a gente pensar no Brasil hoje sem pensar no Social. [...] a gente precisa de política pra essa galera, pra negro entrar na faculdade em investir em educação, investir na ciência [...] então assim, acho que politicamente não tem como ficar sem se manifestar (VALÉRIO, 2019).

Em relação ao feminismo define que é a forma de “você buscar a liberdade para mulher, para ela ser o que quiser ser, fazer, ter os mesmos direitos que os homens [...] Tipo porra! Lutar! Sabe? Mostrar que a gente tá aí que a gente não vai abaixar a cabeça mais, que acabou o patriarcado porra! Agora nós vamos tomar essa porra!”. Segue em suas elaborações “mais do que tudo, é ter a liberdade de ser e fazer o que quer”.

Pensando nas contribuições que a prática do *graffiti* pode trazer a vida das mulheres Nat retoma suas percepções em relação as vivências que experimentou durante o curso das Afrografiteiras.

Assim eu sei de mulheres que tiveram ali naquelas oficinas com a gente e que elas tinham uma vida assim bem dura. Tinha muita mina novinha também, que tava começando no rolê. Mas tinham mulheres ali que já foi casadas, que já sofreram abusos. Coisas assim mais pesadas, e que eu sei que mudou muita vida. Galera que tava meio na *Bad* meio deprê. Eu acho que você poder pintar na rua e poder se expressar... a questão da liberdade que eu falei, você se sente livre (VALÉRIO, 2019).

Sobre o impacto das obras na vida de mulheres que transitam pela cidade e recebem *graffitis* feito por mulheres Nathalia indica:

[...] eu acho que aquele *graffiti* que eu fiz com a Malu lá, [...] a gente tentou informar também né? Porque a gente botou lá o 180 né? Que é o número que você pode ligar caso você veja uma mulher sofrendo algum abuso, agressão você pode ligar. Acho que o *graffiti* também tem isso, sabe? De colocar mensagem sabe? [...] então a gente botou ali 180, agente botou a nossa arte, uma frase da música da Elza Soares. Então assim às vezes uma amiga que tá sofrendo abuso e tipo tem vergonha, e não quer contar para ninguém. Ela passa ali vê aquela parada e fala: “Caralho! Porra! Esse número eu vou gravar!”. E de repente algum momento ela pode precisar. Ou às vezes você tá num dia horrível, mano... horrível! Aí tu passa ali na Rua do Catete, tem um *graffiti* da Panmela<sup>83</sup> escrito: “Toda mulher é linda!” Sei lá.. aí cê fala: “Caralho! Pode crer! Sabe?”. Ou você passa e vê uma arte linda assim, pode até ser de um homem de qualquer pessoa que você fala: “Caralho! que foda! Porra! Que coisa linda! Como é que alguém fez aquilo?”



Isso te traz uma coisa boa. O *graffiti* ele tem isso da arte na rua de ser acessível. De você passar em qualquer lugar e você observar um pouco mais e falar: “caralho!”. Pô! Quantas vezes eu passei na rua vi um *graffiti* foda ou uma frase de algum grafite foda. Tirei uma foto, postei no *Instagram* e tipo e aquilo gerou uma reflexão para mim? Sabe? Então eu espero que a minha arte de alguma forma também faça isso com outras pessoas. Inclusive agora nessa época de política, de tempos difíceis eu tenho feito muita coisa atacando o atual governo. Eu fiz um grafite onde eu moro, que é um berço de bolsominion. Fiz com meu *brother* o Tim-Tim, a gente fez um painel gigante com um burro com a camisa do Brasil lendo um livro do Olavo de Carvalho. E aí ele fez o personagem dele e a gente escreveu: “A educação salva!”. A gente pensou, esse não vai durar dois dias. E o *graffiti* está lá há quatro meses e não tem uma pichação uma rasura. Embora a gente tenha sofrido várias ameaças pintando. [...] Então de alguma forma a gente tá passando a mensagem. Ali é uma praça de uma galera que estuda, que tem uma galera passa pra escola, que fica ali meio que matando aula e tal. E eu já vi vários moleques da escolas ali parados olhando pro grafite. Então eu acho que de alguma forma que ele pode influenciar e eu acho que esse é o papel da arte também questionamento sempre (VALÉRIO, 2019).

Ninex reflete sobre as suas formas de organização política e seu entendimento sobre o feminismo:

[...] Então, às vezes eu até brinco - é uma brincadeira pesada que eu não gosto que me chamem disso - mas às vezes eu falo com minhas colegas que eu sou uma feminista de merda de vez em quando. Porque eu não participo de grupos assim, eu nem me considerava tão militante. Só que algumas pessoas que me conhece disseram: “Aline, você toda militante!”. Porque desde sempre, mesmo antes d’eu saber o que era feminismo, eu sempre questioneei isso desde minha pré-adolescência. Eu lembro que uma vez eu tinha beijado mais de um garoto. E eles se conheciam. E aí todo mundo: “não você não pode fazer isso porque você vai ser chamada de piranha”. Eu fiquei tipo, por que eu vou ser chamada de piranha se meus coleguinhas também beijaram várias meninas estão contando vantagem sobre isso? Por que eu não posso contar vantagem também? E aí eu não sabia sobre feminismo. Eu não tinha ouvido falar, principalmente na favela a gente não ouve falar, tá vindo agora com a internet. Graças a Deus pela internet. Porque foi por ali, porque se não. E aí (...) nossa eu era feminista e não sabia. E eu afrontava, eu falava “eu posso”. Se o meu coleguinha tá fazendo, eu posso fazer também. E sempre foi assim, aí depois eu fui entender que era um pouco de feminismo também. E aí eu sou assim até hoje, sabe? Mas me organizar, assim de grupo, de palestra, eu tô indo mais agora. Mas organizar assim eu não faço (PERES, 2019).

Para ela a sua ação política se volta para a sua própria vida cotidiana, como, por exemplo, em relação a tomar atitudes e se posicionar frente a fatos e situações, para a além do discurso:

Eu acho que eu tento fazer uma militância mais realista para mim, porque não adianta nada eu fazer um grupo, fazer uma coisa, se a minha vida tá uma bagunça, sabe? Eu tenho que ajeitar minha vida primeiro para depois eu conseguir ajudar outras pessoas. (...) E aí eu acho que não faz essa conversa com o povo da favela. Mas sempre que alguma mulher vem conversar comigo eu toco em assuntos assim. Igual uma outra vez, eu tava com uma menina lá de manhã do Manguinhos, a gente falando sobre racismo e ela falando que era mimi, ela sendo negra da favela. E eu

tentando passar para ela que ela falando isso só tá reforçando a parada, tipo tentar conversar, assim? Mas, vamos dizer, tentar fazer alguma coisa intencionalmente: “vou fazer esse grupo para fazer isso para as pessoas”. Eu não faço, mas eu converso. E teve uma vez também para mim que foi crucial nessa questão de será que eu sou uma feminista de merda ou não? Porque me questionaram em questão a relação com outras mulheres e aí, tipo, ‘como você pode ser feminista se você não tem muito sororidade?’ ‘Como você pode falar de sororidade se você não pensou em outra mulher nessa questão?’ Coisas assim de relacionamento. [...] Porque eu escondi uma coisa de uma menina próxima, e aí depois eu fui agredida. E as meninas que sabiam que eu tinha escondido essa coisa dessa menina, falaram que eu não poderia falar sobre sororidade. Tipo porque ninguém se meteu quando eu fui agredida, nenhuma das mulheres que estavam lá e se diziam feminista se meteu. Ainda ficou do lado do cara, falando que eu que tava alterada. Então, eu fiquei, vocês são as feministas de merda, quer dizer que se ele tem um motivo para me bater pode me bater, porque eu dei motivo, sabe? [...] Feminismo pra mim não é isso não. E quando aconteceu isso já tinha acontecido uma coisa antes e eu entendi o que é feminismo pra mim. Porque aconteceu uma situação onde uma mulher tava sendo muito agredida, e eu vi de longe. Falei cara, aquele cara vai matar aquela mulher. Ele tava batendo a cabeça dela no chão já. Eu falei, meu Deus, ela vai morrer! E de longe eu não vi quem era, e saí correndo desesperada. Eu vou tentar fazer alguma coisa. E aí quando eu cheguei lá era um casal de desconhecidos, eles acharam que eu tava me metendo porque eu conhecia. E a menina, ela não gostava de mim, era um nojo de pessoa comigo, mas mesmo assim eu não queria que ela apanhasse, sabe? Aí ele até falou isso: “Você sabe como ela é”. Eu falei sei como é sim, mas isso não responde, você tá quase matando ela. [...] Mas o que eu queria, que era que ele parasse de bater nela, eu consegui. Então eu achei essa atitude muito mais importante do que eu ficar tipo falando algumas coisas, sabe? Eu fui ali e meti. Porque tem muita gente que discursa, discursa, mas se ver uma situação não vai se meter. [...] Então o feminismo pra mim tá muito mais nisso, no dia a dia. Porque é muito fácil militar na internet, eu fazia muito isso, de militar na Internet. De falar um monte de coisa, academicamente, e é isso! Mas na hora você não faz. A maioria de quem tá militando de quem tá falando na internet não faz. E aí eu acho muito mais importante isso: como você vai reagir quando você ver uma cena dessa, sabe? (PERES, 2019).

Sobre as contribuições da prática do *graffiti* para a vida das mulheres Ninex afirma:

Acho que tá vindo mais agora, na verdade. Com essa coisa das mulheres estarem entrando mais no grafite. (...) Assim parece pouco tempo, mas teve um boom aí em 2018. Eu não via tanto grafite com temáticas feministas assim. Era bem contado, tipo a Panmela que fez aquele mural gigantesco lá. E aí eu comecei a ver mais umas coisinhas. E assim, as outras meninas era bem o pessoal que tá começando fazendo uma matemática aí... Mas agora eu tô vendo muito mais, assim, a gente tá falando de feminicídio, tá falando de várias coisas. Tá bem mais representativo no grafite agora e aí eu tô achando que a contribuição é isso: das mulheres que estão entrando e estão passando mensagem para outras (PERES, 2019).

Sobre o *graffiti* possibilitar que mulheres sejam atingidas por mensagens de outras mulheres Ninex relata:

[...] ele tá na rua, né? Então você não pediu pra ver, você não vai numa galeria. Você não tem que ir num lugar pra ver o negócio, você tá lá passando de boa e o negócio bum!, na sua cara. É até meio invasivo, né?

Mas aí você é obrigado a ver, então, tipo, comigo também foi assim. Tem um grafite que eu vi, eu não lembro onde. Que tinha uma temática lésbica que eu achei genial. Ah, e eu nem tinha falado nada ... [...] Eu acho que é isso, acho que a contribuição do grafite é isso: atingir algumas pessoas que nem tavam querendo saber de arte. Mas tá ali e já começa a pensar, já começa... (PERES, 2019).

Dávila relata sobre suas percepções em relação ao feminismo:

E eu por ter um irmão que sai fora do padrão, no sentido de ser um homem mais sensível, eu percebo que ele também sofre com o machismo. E eu me percebo machista. Por ter uma educação bem nordestina, católica. Então, assim, eu acho que o feminismo tem que ter uma linguagem para a mulher e para o homem, para os gêneros, né? Porque existem outros gêneros, porque eu aos poucos estou me educando também. Porque eu não nasci sabendo, tô aprendendo sobre essas questões de gênero com a vivência de um amigo, e com a experiência na Aliás (ALVES, 2019).

Em relação as potencialidades que o *graffiti* como prática artística pode desencadear para vida das mulheres Dávila afirma que: “é de um potencial tão grande, porque, assim, depois que eu fiz a oficina de *graffiti* eu vi como se fosse um lugar que eu conseguisse integrar várias coisas. Como se fechasse um ciclo ou integrasse”. Segue a artista na explicação: “para mim, eu Dávila, a experiência de grafitar me trouxe uma identidade de mulher. Porque antes eu acho que me via como menina”.

Para ela o *graffiti* tem o potencial de atingir outras mulheres quando articulado com objetivos e outras linguagens para disseminar conteúdos.

E é de uma maneira muito lúdica, como só a arte consegue. Eu acho que tipo, atinge outras mulheres... eu acho que depende do que se é retratado porque assim eu acho que o grafite é muita tem muito potencial e eu falei da Aliás, porque eu comecei a pensar como é que a gente junta uma coisa na outra, né? Com oficinas até, tu faz uma oficina sobre heroínas negras. Tem até o livro da Jarid, que eu não conhecia, é cearense ela, que ela fala que ela conta a história de mulheres negras e heroínas brasileiras, em cordel. É premiadíssima ela. Eu não conhecia e conheci a partir do contato com editora, porque assim, ler eu lia, mas não sabia um monte de coisa. As meninas da Aliás de Fortaleza têm, enfim, biblioteconomia, literatura, dão aula essas coisas. E eu tô aprendendo com elas. eu fico mais na parte do design, do visual. E aí assim, se você junta a Literatura e grafite eu acho que, assim, uma coisa sozinha não funciona eu acho que tem que ter mistura aí. Pela minha experiência de vida, pelo que eu já vivi, eu acho que chega nas mulheres como uma mensagem estática, tá? Com um contexto. Eu acho que chega contexto (ALVES, 2019).

A artista faz uma fala que se volta aos conteúdos estéticos e pictóricos elaborados por mulheres e os valores em relação as percepções do público e estas obras.

O desenho chega, mas eu acho que tem um lugar de estética, tem um lugar de...enfim, [...] chega, mas eu acho que tem lugar aí até do que que é

feminismo e como é que você vai construir isso? É a mulher de peito de fora? Porque para mim no final das contas quando eu desenho uma mulher de peito de fora, para mim, eu vi que isso se repetia várias vezes no meu desenho. Só que aí, uma vez conversando com a terapeuta, né? (...) Não é só rico que tem que ter acesso a isso. A história de você ir envelhecendo, você vai vendo as maneiras e ferramentas para lidar consigo mesmo com o outro. E aí a terapeuta falou um negócio “você sabia que peitos representam o feminismo?” Eu não sabia disso, então tem coisas que estão muito no intuitivo, né? E a gente se comunica, mas, assim, dependendo do que você quer... eu acho que depende do diálogo que você quer ter. Porque eu também sou muito a favor da coisa estética (ALVES, 2019).

Segue refletindo sobre o *graffiti* como arte urbana:

É tão bom você às vezes tá no engarrafamento na Avenida Brasil e tem alguma coisa linda para ver. Eu falo isso porque eu já peguei, eu não morei só por aqui. Então, é diferente, faz bem para os olhos. E eu acho que é uma coisa que o grafite traz que é que é o urbano, né? E o urbano é uma cor muito única. Eu acho também que a gente tá num momento histórico que o grafite tá sendo mais introduzido e até comercializado. [...] eu lembro quando eu era mais nova, eu ficava pensando de pintar no beco. Porque, assim, não nasce flor no beco. [...] ah, cara é uma realização... eu não sei qual é o nome disso. Dizem que é sincronicidade, eu não sei nem o que que é isso. Eu só sei que é uma palavra que as coisas vão de certa forma se conectando. E é isso tem que seguir um pouco o fluxo, para acalmar a cabeça. Pra mim o *graffiti* é um lugar que eu me descobri mulher e tive contato com outras mulheres, e é isso. E agora eu tô aqui, né? (ALVES, 2019).

Fabia afirma que se interessou pelo movimento relativo à política através da figura de Marielle Franco

[...] Depois da Marielle eu entrei num fossinho, foi um submundo assim porque foi quando eu comecei também a saber sobre política, a navegar a saber o que tava acontecendo. [...] acho que foi mais as meninas ficavam ali aí eu queria saber e tal... e aí quando ela morreu, quando aconteceu aquela atrocidade eu fiquei muito mal. O meu mal nem foi nem politicamente. E como se... Caramba! Ela era uma figura política e ela foi morta assim por nada e continua nada. Então você se sente muito mais vulnerável, você fica com muito mais medo do mundo (CORREA, 2019).

Em relação ao feminismo estabelece:

Feminismo é querer, é poder estar inserida nesse mundo como uma pessoa que deve ser respeitada, que não deve ter seus direitos violados. Ser feminista é assim... gente, eu só quero ter assegurado os direitos que são de todas as pessoas, é só isso. E aí as pessoas ficam: 'mas você é feminista não gosta de homem', 'feminismo é contrário de machismo', não tem nada a ver com isso. Só somos nós mulheres lutando pra termos os nossos direitos. Não tem muito tempo, tem pouquíssimo tempo que a gente era tratada como objeto, como artigo de decoração da casa pra cuidar de os filhos cuidar do marido. [...] Então a gente quer ser trata como ser humano, só isso (CORREA, 2019).

Elabora uma reflexão sobre a arte:

“[...] a arte ela liberta. Ela nos dá liberdade de pensamento. E isso é perigoso pra qualquer sistema. E isso é perigoso para qualquer pessoa que queira dominar a outra. Ela não quer que a gente seja livre, então por isso que é importante acabar com a arte acabar com tudo” (CORREA, 2019).

Fabia estabelece uma relação entre a arte e as contribuições da prática do *graffiti* para a vida das mulheres:

Então o graffiti ele faz isso, ele faz a mulher perder o medo, faz a mulher invadir os espaços, e faz também ela pedir permissão pra participar de espaços e grafitar e com isso a questão é bem legal... eu tinha muito medo, eu falava: "ai caramba eu não sei pintar". Mas a questão não é saber pintar. A questão é você tá ali reunida com aquele grupo. E o graffiti faz você se deslocar na sua cidade isso é importante. O grafite faz você sentir segurança na irmandade de uma outra mulher, cara. Enfim, o mundo como ele é machista ele quer reforçar que uma mulher é inimiga da outra. Se a gente se juntar, cara, eles sabem que eles tão fudidos. Então eles têm que tá plantando a sementinha da discórdia entre a gente. E o grafite liberta de um tanto de merda, de ser princesinha, de tá montada... ele vai tirando essas correntes de você, pra você ser quem você quiser ser. "Há você quer ir maquiada, problema é seu! Há você não quer raspar o sovaco, problema é seu! Há mais você quer ir descabela? Problema seu! Ninguém vai te distratar por conta disso. Tá todo mundo ali por um bem comum. Que é arte. Conversar, trocar experiência, ajudar uma a outra (CORREA, 2019).

A artista recomenda a valorização da arte cotidiana feminina, que segundo ela é uma dimensão da vida de mulheres que é desvalorizada pois é tida com desmerecimento em relação às grandes obras de arte:

Vou falar algo que eu falo pra mim. E eu fico sempre falando pra mim, como um mantra. Eu falo pra mim que a arte não é dos homens. A arte não é só para os homens. Que eu posso sim ser uma artista. Existem muitas artistas mulheres, nem tanto quanto a gente gostaria. Mas que nós somos capazes de seguirmos com nossas vidas artísticas. Muitas de nós seguimos com nossa vida artística a partir do momento que a gente tem que se virar no trinta. Tem meninas que fazem cadernos pra vender, estampa blusas, faz alguns desenhos pra vender. Então de um jeito ou de outro essa nossa veia artística ela tá sempre sendo aflorada sabe? Eu me lembro quando a minha enteada, precisou de uma roupinha pra festa da escola... se vira fazer lacinho! Fazendo maquete. Não importa se é mãe, nós mulheres a gente tá sempre tendo pequenos contatos com a arte. Isso não é dado como arte, mas é. E aí a gente tem que começar a enxergar como a gente vê isso, como a gente gosta disso pra desenvolver. Poque aí a gente pode abrir sim um grande caminho. Não precisa pintar grandes quadros, você pode costurar grandes roupas, você pode fazer belas fantasias, você pode [...] personalizar sapatos, bolsas. Isso tudo é arte. Fazer seus próprios desenhos para colocar, você pode fazer fanzines. [...] então tem vários meios de manifestar a nossa arte. E só a gente não se fechar. Então assim é pra você. É possível e você pode ser feliz (CORREA, 2019).

Para Alyne o *graffiti* além de garantir recursos financeiros como produto artístico serve à função política:

[...] porque eu acho que a arte é militância também. Eu trabalho na Criola também, que é uma ONG, né? E também tem a ver com arte, porque é um projeto de mulheres negras que fala sobre direitos sexuais e reprodutivos, junto com o graffiti, o nome do projeto é Grafitando por Direitos. Então a gente faz oficinas com uma galera, esse ano a gente fez lá na casa de Jongo da Serrinha [...]. Porque também é um espaço que não tá sendo muito acessado, né? Tá assim uma guerra de tráfico, e de várias coisas que

acontecem pelo lado de lá que a gente acha que não é nada, mas quando a gente vai lá a gente percebe que a galera não pode vir de uma rua para outra, sabe? Garotas mesmo que a gente ligava para participar do projeto: “Ah, vai ser aonde? Vai ser aqui na Serrinha. Ah, a gente não pode ir”. E o tempo que a gente teve lá também foi bem difícil, porque, assim, eles estão em guerra. Tinha momentos que a gente tinha que parar as atividades que era tiroteio e tal. Mas é isso que a gente quer, a gente quer alcançar aquela galera dali também. Porque senão, o povo não sai dali porque tem isso, né? Na hora de voltar tem toda uma questão, e aí os projetos sociais também não querem chegar até lá, então, eles nunca são acessados, né? Então a ideia da gente nesse ano nesse projeto foi chegar até lá, mesmo que fosse menos pessoas porque ano passado a gente conseguiu muito mais número de meninas se interessando por causa do graffiti e tal, mas porque a gente lançou na internet. “Ah, vamos jogar em todas as páginas!”, fazer uma divulgação em massa e tal. Só que esse ano a gente queria a galera da Serrinha, das escolas de lá. É uma mobilização muito mais difícil do que você jogar no Facebook com todo mundo, né? (SILVA, A. 2019).

Para Alyne ser grafiteira é um lugar que demanda resistência, “vamos desenhar pretas, e a gente que tem que dar visibilidade preta mesmo. Tem muita essa vibe da militância né?”. Porém, destaca que é um lugar de constantes contradições e carregado de desafios:

[...] É muito ruim, é um lugar de resistência, né? Assim, ser mulher grafiteira no Rio, a gente tem que ficar brigando o tempo todo para ser vista e para ter um lugar, né? Porque se a gente tiver num painel de grafite com um cara, ele vai botar a gente no canto. Então, espera aí, a gente tá aqui de igual pra igual. Então é isso. Então eu acho que eu já faço isso muito na minha vida, né? Para além da resistência no grafite e a resistência social por ser mulher, por ser bissexual, por ser preta. Então é sou mais um lugar de resistência, tá ligado? Eu acho que a gente ficar brigando o tempo todo, é chato? É chato. É cansativo? É cansativo demais. Tem hora que a gente fica assim: Ai meu Deus, pra que eu tô ficando aqui discutindo essa mesma coisa o tempo todo? Mas é preciso, né? Contanto que você não se adoça, e respeite seu corpo, né? Respeite os seus limites. Porque fazer a militância o tempo todo também é muito perigoso mentalmente. A gente se acaba muito. Eu faço militância desde que eu tinha 14 anos de idade. Eu já tô assim: O que que eu tô fazendo aqui gente? Porque é a mesma coisa, sabe? As mesmas brigas. Esses dias eu tava assim: gente eu sou... eu faço muita luta de bissexual, né? E aí tem uma onda da galera bifóbica, que a galera abriu as porteiras, tá ligado? (...) Mas o que eu acho foda, é porque assim, para mim, a galera que é hétero, o pessoal do mundo, a gente espera, entendeu? Só que para mim o que é mais doloroso é que essa onda tá dentro da militância. A gente já tem levado muitas porradas, por exemplo, da militância lésbica, sendo bifóbica pra caralho, sabe? Então isso para mim é o que mais adoce, porque a gente sempre constrói junto, a gente sempre quer fazer as coisas juntos. A gente não é inimigo, a gente tá no mesmo lado inclusive. A gente tem especificidades diferentes, mas se a gente for ver um todo, a gente é isso aqui... Na frente do que que é a direita, conservadora, do que que é as igrejas evangélicas, que que é essa onda toda que tá vindo pra cima da gente. E a gente ainda fica brigando, sabe? Se degradando entre a gente. Eu costumo dizer que a gente briga tanto entre a gente, que quando a gente vai pra batalha, já tá cansado pra caralho. A gente não tem nem mais força, porque cara, é só desgaste, sabe? Eu até falei assim, cara, eu podia dizer que eu sou lésbica, por exemplo, minha vida seria muito mais fácil assim. Mas eu não sou cara! Então eu vou ter que ficar lutando, brigando, só pra ser o que eu sou,

entendeu? Então, isso é no grafite, na militância LGBT, é no feminismo (SILVA, A. 2019).

Alyne é uma artista que se envolve politicamente de diversas formas:

[...] eu também faço parte da liga Brasileira de lésbicas, que é uma rede nacional de... dizem que é de mulheres lésbicas e bissexuais, mas as bi só estão com a mão na massa. Vai ter um seminário agora, CENALES - Cena Lésbica bissexual e Negra - que elas dizem que vai ser bissexual e lésbica. Mas a gente não está no nome. Só tá as lésbicas. Aí eu questioneei, não seria 'cena lésbica'? Aí elas: 'não, CENALESBI vai ser ano que vem'. Daí eu falei, gente vocês querem que a gente construa junto, que faça parte, que a gente se mobilize, mas se sentir parte só ano que vem? (SILVA, A. 2019).

A artista articula suas lutas cotidianas com expressões artísticas:

[...] Eu também faço militância no movimento negro, né? Sou das Panteras Negras, é um coletivo de mulheres negras que se inspiram na Black Panther. E aí a gente faz uma coisa mais performática mesmo. A gente faz na marcha das mulheres negras, no carnaval. No carnaval é um desafio, porque é muita gente louca. E a gente assim, é uma coisa bem séria, é um personagem e tal. E também falando sobre racismo, né? [...] A gente faz um cortejo da Feira da Glória até a Praça XV, no carnaval. A gente vai chega no palco, faz a apresentação e tal, uma intervenção lá. Isso no carnaval, na marcha das mulheres negras a gente faz intervenção mais no chão mesmo. A gente tem umas palavras de ordem, umas armas que cada uma leva. Cada uma leva uma foto da pessoa homenageada, não necessariamente uma pessoa que já morreu, mas uma mulher negra que te inspire. (...) A gente participa do 8M, mas é difícil. Porque a condição do 8M é muito foda, muita treta, muitos rachas. Pessoal quer unificar, eu fico, gente não tem como, como é que vai unificar as feministas e as radicais? (SILVA, A. 2019).

Neste sentido Alyne identifica suas percepções sobre o feminismo que desde a adolescência se articularam com atividades artísticas, ao que chama de "artevismo":

Cara, então, muitas coisas. Desde sempre eu faço militância, desde que eu tinha 14. Então, desde a adolescência que eu ouço falar do feminismo, e vivencio o feminismo. Então, mas eu acho que com tempo eu também fui construindo e desconstruindo um monte de coisa. Quando você não entende muito qual é o rolê, é adolescente e tal, você participa de um monte de coisas, tá assim, meio que massa de manobra dentro da política, os bois de piranha. Principalmente quando eu entrei, eu entrei muito nessa coisa artística. Porque era um grupo de percussão e tal, então, assim, eu queria tocar. Eu curti tocar, fazer o movimento nessa coisa da música, fazer o artevismo. Então eu não me ligava muito nessas disputas políticas, no que rola por dentro, né? Que a gente só sabe quando realmente abre o olho para isso. E aí eu acho que com tempo eu fui amadurecendo muitas coisas para eu não estar nesse lugar, sabe? Por muitas vezes eu me vi usada para essas manobras políticas. Pra fazer número, pra fazer coro, mesmo sem saber, porque a gente confia nas pessoas. Muitas coisas fez eu não querer estar nesse lugar mais dentro da militância. Sabendo me colocar, entendo a importância do que era me colocar. Porque por muito tempo eu não era muito de falar, eu ia para reuniões queria entender as coisas, mas não era muito de me colocar, colocar minhas ideias. Só que com o tempo você vai

entendendo que se você não se coloca alguém coloca você em algum lugar ou se coloca por você. Então, assim, eu acho que de um tempo... e até a vinda para o Rio também porque aqui a militância é outro rolê do que tinha na minha cidade. A disputa é muito pior. (...) O Rio é atípico pras coisas, e é mesmo, todo mundo quer estar nessa coisa do poder no Rio. Não é à toa que esse estado tá fudido porque o pessoal só queria roubar, né? E isso não é diferente dentro dos movimentos também. A galera quer disputar espaço de fala, quer lugar de poder, quer disputar tudo. Tudo é uma disputa. Então, aqui eu aprendi muito que, primeiro, as pessoas não te escutam. [...] As pessoas não querem ouvir cara, elas só querem falar, entendeu? É uma coisa que eu aprendi também na militância: sair dos espaços. Porque a gente às vezes tem apego pelos espaços que a gente tá. A gente às vezes cria os espaços e não quer sair, mas cara, independente se você criou ou se você chegou já tava feito, todo espaço se tá te adoecendo, você tem que sair. Você não vai ficar isolada não porque sempre vai ter outro espaço, se não tiver você cria o espaço também. [...] (SILVA, A. 2019).

Continuando sua definição de feminismo, a artista coloca:

[...] Então, assim, eu sou feminista assim bem diferente do que eu era antes, ainda bem no meio dessa condição de feminista, mulherista.... (...) também queria entender o que é o mulherismo, e tal. Eu sempre soube que o feminismo não era suficiente pras causas pretas, nunca foi. Até porque é uma causa branca, né? Sendo que as mulheres negras que construíram feminismo negro fizeram a resistência dentro do feminismo branco, né? Então, não é um espaço nosso, é um espaço que a gente resistiu e tá ali. Mas com o tempo eu acho que eu fui amadurecendo isso, pensando nessa coisa do mulherismo que atravessou muitos momentos, tanto a questão do mulherismo como a questão do colorismo também. [...] as ondas vão vindo pro Brasil, as discussões que já acontecem lá fora, colorismo já se fala há muito tempo e lá a discussão deles é o outra, né? Eles usam essa discussão para fortalecimento do movimento, que não acontece aqui. Que aqui é só desgraça. Eu também tive muitas questões, uma amiga minha que é Katiúscia Ribeiro, ela é a rainha do Africanismo. A gente tem conversado muito, ela tem uma pegada muito massa do negócio que é matriarcal e tal. E eu consigo discutir com ela também, porque é difícil a gente encontrar alguém mulherista que não queira atacar as feministas. Que queira discutir, de dialogar, porque é o que eu falo: nós somos mulheres negras, a gente tem um ponto que é igual, que é a luta antirracista, nossa luta pelo bem viver das mulheres negras, e tal. Onde a gente vai se articular politicamente, se é no feminismo, se é no mulherismo, se é outro, cada um é uma escolha pessoal, tá ligado? Cada um escolhe qual que é o segmento que tá se sentindo melhor, tá sentindo à vontade, o resto a gente tem que lembrar que somos mulheres negras. [...] a gente também não tem como apagar o feminismo, a história das mulheres negras e é isso cara! A gente tá fazendo essa resistência aqui dentro. Eu vou dizer que eu sou uma feminista negra, e foda-se. Eu me construí assim. [...] assim, eu acho que esses processos que eu fui passando foram me endurecendo, óbvio. Porque você tem que ser dura na militância. Mas também eu fiquei num processo muito assim, que eu não quero me adoecer, tá ligado? Então, assim, eu sou isso, sou feminista preta, levo a luta bissexual, mas até o ponto que não esteja me violentando. Porque se tiver eu meto o pé sem nenhuma preocupação. Mas eu apanhei muito para chegar nesse nível (SILVA, A. 2019).

Sobre o papel da arte em sua vida afirma:

A arte pra mim é tudo. Eu acho que é a forma mais fácil da gente alcançar as pessoas, independente da idade. É criança, é adulto, é ancião, é o que



for. As pessoas as vezes olham para a arte, um quadro que seja, que mude um local. Ou um grafite na sala, já é algo que dá uma felicidade para sua vida. Então, para mim, a arte sempre traz uma coisa feliz. Eu fico muito feliz de toda vez que eu faço alguma arte, a galera fica assim 'muito foda!'. Esses dias eu fui fazer, era de criança. Era de uma amiga minha que vai ter bebê aí ela tava arrumando o quatinho e queria que eu fizesse um baobá. Aí eu fiz um baobá numa pegada mais infantil, e tal. Porra, ela amou, sabe? Falou: ah, eu vou fazer aqui a árvore genealógica. E é uma família preta. Isso também é um resgate, falando de árvore genealógica, por exemplo. Quem de nós pretos sabe exatamente os seus parentes? Então eu fico muito feliz da minha arte chegar para a galera de uma forma assim, essa criança vai crescer olhando pra esse baobá, sabe? Pra mim isso é muito gratificante (SILVA, A. 2019).

A análise da presença de mulheres no campo público torna-se essencial - através de casos concretos como os pesquisados - na defesa do argumento sobre a presença e os efeitos de estar em espaços de convívio cotidiano da cidade, com suas manifestações artísticas e formas de expressar a experiência e a construção de ser mulher. As práticas artísticas de muitas mulheres percorrem caminhos que questionam e fazem pensar sobre questões de gênero. Suas expressividades aqui focadas na arte do *grafitti* tornam-se, assim, eixo central da percepção sobre essa experiência de ser mulher e fruir no espaço público e registrar essa vivência em traços pelas ruas da cidade. Portanto, a rua se caracteriza numa categoria fundamental para este estudo, pois é nela que atribuímos o lócus da centralidade da análise de experiências de mulheres artistas.

A cidade acolhe uma diversidade de pessoas e símbolos, registrar a manifestação de mulheres que marcam as ruas das cidades é dizer sobre a presença de mulheres que manifestam seu gênero de forma artística e diversa, e que, no entanto, garantem a presença do debate na cena pública. O que escapa aos estudos desta tese se relaciona a capacidade de indicar os efeitos potenciais da circulação desta arte produzida por mulheres. No entanto, nos voltamos para obter algumas respostas sobre os significados desta manifestação em suas próprias vivências.

Neste sentido, e recuperando as análises Lefebrianas sobre o direito a cidade, onde os sujeitos e grupos utilizam e se reúnem no espaço e nele produzem e fruem enquanto práxis que se relaciona às necessidades humanas. E que muitas vezes são negadas pela produção capitalista, pensamos que, complementarmente essa análise também deve perpassar uma lente focal que priorize a perspectiva de gênero. Quando falamos de direito a cidade, pensamos no direito à vida urbana e as relações sociais ali estabelecidas. Como visto, se a mulher historicamente esteve

distante e subjugada ao âmbito doméstico o direito a cidade a ela é duplamente violado.

De outra forma, quando uma mulher caminha pela cidade pode experimentar situações muito diversas em relação ao seu gênero, a hostilidade voltada a presença de seu corpo no espaço público se configura em assédios e violações físicas, e em violações subjetivas que subtraem o seu direito de circular livremente pelas ruas da cidade. Portanto, o espaço urbano não é neutro às construções ideológicas que sustentam as opressões de gênero, pelo contrário é lócus de sua manifestação em grande escala.

A pouca infraestrutura ou a inexistência em alguns locais de serviços públicos (transporte, iluminação, policiamento, moradia, etc.) urbanos de qualidade. Configuram situações de risco para grande parte da sociedade, no entanto, quando analisados sob o ângulo e perspectiva do gênero feminino esses problemas ganham outra dimensão e sentido. Eles afetam diretamente a vida de mulheres que necessitam transitar pelo espaço público.

Uma pesquisa do ano de 2016 realizada pela Organização Internacional de Combate à Pobreza – ActionAid entrevistou 503 mulheres de todas as regiões do Brasil. Desta amostra 86% das mulheres ouvidas sofreram assédio em locais públicos de suas cidades. Segundo a pesquisa as formas de assédio em público dizem respeito a ações como o assobio, atitude mais comum (77%), seguido por olhares insistentes (74%), comentários de cunho sexual (57%) e xingamentos (39%). Metade das entrevistas afirmam que já foram seguidas nas ruas, número expressivo e que mostra o risco ao se locomover no espaço público, (44%) das mulheres tiveram seus corpos tocados, (37%) disseram que homens se exibiram para elas, e (8%) foram estupradas. O que destacamos na pesquisa é, quando questionadas sobre em quais situações elas sentiram mais medo de serem assediadas, (70%) responderam que ao andar pelas ruas; (69%) ao sair ou chegar em casa depois que escurece; e (68%) no transporte público.

A experiência do medo e da violência sobre seus corpos se configuram no espaço urbano de múltiplas formas. Se analisarmos essas experiências atreladas as necessidades de sobrevivência e a necessidade do capital de consumir o trabalho feminino, tanto no espaço público quanto no privado, percebemos como essa lógica desumaniza a vida das mulheres. As formas de exploração, opressão e violência às

mulheres nessa sociabilidade se configuram nas formas mais vis e desumanas que naturalizam o assédio aos corpos femininos.

As formas de enfrentamento a essa configuração ideológica e cultural de perceber a mulher nessa sociedade perpassa, em nosso ponto de vista, por uma perspectiva político pedagógica de entendimento das configurações das relações sociais de sexo estabelecidas na sociabilidade capitalista. Incluindo nestas abordagens, a percepção da cidade submetida a esta lógica de diferenças de gênero. No entanto, acreditamos que umas das formas que conduzem ao debate sobre essas configurações de forma positiva, porém, permeada de contradições, diz respeito a presença de mulheres artistas e a presença de sua arte nas ruas da cidade.

Portanto, a arte produzida por mulheres é o que buscamos ressaltar, é a interpretação da condição feminina e de suas relações mais amplas de opressões cotidianas que nos interessa. A autonomia da arte é reclamada aqui num sentido desta apropriação mesma da condição feminina construída por mulheres, na intenção de revelar as particularidades e as características intrínsecas a sua condição de gênero, articuladas aos seus significados possibilidades e limites nas manifestações artísticas e culturais contemporâneas, mais especificamente o *graffiti*.

Ao pretender analisar por este prisma produzimos novos dados sobre a produção artística urbana feminina assim como as formas de arte que fazem uso da cidade, ampliando as possibilidades de debate e reconhecimento de mulheres nas diversas representações artísticas. Debate de difícil registro visto a dificuldade documental e invisibilidade feminina neste campo e dimensão da expressão humana.

Existe um hiato histórico sobre a produção artística feminina que precisa ser compreendida. As mulheres ainda são geralmente representadas como “musas inspiradoras” nas artes e não como sujeito desta arte. Neste sentido, pretendemos estabelecer um resgate, ainda que timidamente apontado, de mulheres artista na história. Nossa intenção é dar amplitude a presença de mulheres nessa dimensão da vida social e resgatar figuras femininas que a história minimizou. A história da arte registrou como discurso dominante e patriarcal as manifestações artísticas realizadas por homens e criou um apagamento em relação as mulheres nesta dimensão da vida, contemporaneamente percebe-se esforços no sentido oposto. Porém, mesmo quando algumas mulheres são representadas como partícipes deste

processo histórico da humanidade afirmamos que esse reconhecimento ainda se mostra tímido em relação a condição masculina.

O que destacamos necessário na investigação que aqui apresentamos é a tentativa de compreender como foi e ainda é a inserção de mulheres na esfera da arte. E acima de tudo quais as formas encontradas para estabelecerem ou não um entrelaçamento das questões de gênero e ou ultrapassarem as fronteiras do gênero. Neste sentido, o que resulta como fator importante da investigação diz respeito a relação estabelecida entre história da arte e as interpretações e representações das estruturas e das dinâmicas do cotidiano de mulheres.

O objeto de interesse se relaciona a expressão artística do *graffiti*, no entanto, não cabe a este trabalho estabelecer foco de análise nas obras e imagens pictóricas em si mesmas ou de outros gêneros desta expressão artística. Porém, ressaltamos que é notável estabelecer mediações entre elementos de obras artísticas que atendem a função social da arte e que indiquem elementos do pensamento estabelecido na sociedade. Elementos estes que retratem ou projetem a configuração histórica e cultural de seu tempo e local. Neste sentido, a análise de obras elaboradas por mulheres pode indicar aspectos da organização e elaboração da identidade de gênero de determinado momento histórico e sociedade.

### **3.3 O debate sobre a arte e gênero: o feminino versus o feminista**

A cultura se configura como uma forma usada tanto por homens quanto por mulheres para estabelecer e atribuir sentido e significado para as questões e a realidade que os cercam. Quando mulheres estabelecem esta conexão, mediadas pela arte e as questões e tensões de seu próprio gênero, criam possibilidades de um abalo e comprometimento no sentido positivo da desconstrução ideológica do papel socialmente atribuído a mulher. O que afirmamos diz respeito, por exemplo, a presença de mulheres artistas urbanas nas ruas da cidade o que desestabiliza, em nosso ponto de vista, a ideia de que o espaço público se configura como um espaço majoritariamente masculino. A arte de mulheres nas ruas da cidade surge como uma forma de resistência e enfrentamento as violações de gênero e chama atenção para a potência de suas demandas.

Retomando Williams (2011, p. 57, 58) temos teoricamente como tarefa mais desafiadora, “encontrar uma explicação não metafísica e não subjetivista para a prática cultural emergente”. De acordo com o autor emergente significa:

Por “emergente” quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. Mas há, então, uma tentativa muito anterior de incorporá-los, apenas por eles fazerem parte – embora essa seja uma parte não definida – da prática contemporânea efetiva. Com efeito, é significativo em nosso período o quão alerta a cultura dominante está hoje em relação temporal entre, por um lado, a cultura dominante e, por outro, a cultura residual<sup>84</sup> ou a emergente.

De acordo com o autor (Ibidem, p.58) para uma análise crítica fundamentada da teoria marxista é necessário estabelecer uma explicação adequada para a fonte dessas práticas e de seus significados. Assim:

Um significado ou uma prática pode ser tolerado como um desvio e, ainda assim, ser visto apenas como mais um modo particular de viver. Mas à medida que a área necessária de dominação efetiva se estende, esse mesmo significado ou prática pode ser visto pela cultura dominante não apenas como desrespeitando-a ou desprezando-a, mas como um modo de contestá-la.

No entanto, para Williams (2011, p. 61 - 63) não podemos separar as práticas emergentes de outras práticas existentes e históricas. Afirma o autor, as práticas “podem ter características bastante específicas como práticas, mas não podem ser separadas do processo social geral”. Elas são parte do processo cultural em todos os seus modos e contribuem para a formação da cultura dominante e nesse processo “obviamente, a cultura dominante se altera, não em sua formação central, mas em muitos de seus traços articulados”.

Para Williams (2011, p. 65) a grande crise na teoria da cultura se encontra na determinação da obra de arte como “objeto e a visão alternativa da arte como uma prática”. Aqui o autor diferencia a obviedade de diferenciar que a materialidade da ação artística se configura em um determinado objeto tal como uma escultura, pintura ou edifício. Mas em seu ponto de vista chama atenção para formas artísticas que não possuem existências únicas tais como a literatura, música, dança e teatro. Para ele existe um hábito de tratar todas as obras como objetos “porque esse é um

---

84 “Por residual quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores. Há exemplos reais disso em determinados valores religiosos, em contraste com a incorporação bastante evidente da maioria desses significados e valores ao sistema dominante” (WILLIAM, 2011, p. 56).

pressuposto básico teórico e prático”, no entanto, nas artes representativas segundo o autor “o que mantém a permanência não são objetos, mas notações”.

Seguindo o pensamento de Williams (2001, p. 65, 66):

Essas notações devem então ser interpretadas de uma forma ativa, de acordo com as convenções específicas. Mas isso é verdade em um campo ainda mais amplo. A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis – embora possamos, em algumas artes, ter o caráter de um objeto material -, ainda são acessíveis apenas por meio da percepção e da interpretação ativa. Isso torna o caso da notação nas artes como o teatro, a literatura e a música apenas um caso específico de uma verdade muito mais ampla. O que isso nos mostra sobre a prática da análise é que temos de romper com a ideia difundida do isolamento do objeto para, então, descobrirmos seus componentes; temos de descobrir a natureza de uma prática e, então, as suas condições.

A recomendação do autor como uma proposição geral que estabelece um ponto de ruptura e um ponto de partida na análise prática e teórica dentro da tradição marxista que analisa as práticas culturais, diz respeito a ultrapassar as análises que identificam tais produções como a produção de uma série de objetos. De outra forma, as análises estabelecidas por meio de identificação de objetos artísticos supõem o estabelecimento de identificação de determinados componentes, e dentro da análise marxista esses componentes pertencem ao que o autor denominou de “base”. Mas, destaca o autor, “estou dizendo que não devemos olhar para os componentes de um produto, mas sim para as condições de uma prática” de acordo com Williams (2011, p. 66, 67) na análise de determina obra específica “devemos primeiro nos voltar para a realidade da sua prática e para as condições da prática tal como foi realizada”.

Desta forma podemos nos servir das análises de Williams (2011, p. 67) para aproximarmos da prática artística foco desta tese, a pintura em muros, como uma prática coletiva complexa e em transformação que estabelece conexões com o sujeito mulher.

Não é esse o modo de proceder que é agora exigido. O reconhecimento da relação entre um modo coletivo e um projeto individual - e essas são as únicas categorias que podemos inicialmente presumir – é um reconhecimento de práticas relacionadas. Ou seja, os projetos irredutivelmente individuais que são obras específicas podem, na experiência e na análise, mostrar semelhanças que nos permitam agrupá-los em modos coletivos. Esses não são sempre, de forma alguma, gêneros. Podem existir como semelhanças dentro e entre os gêneros. Eles podem ser a prática de um grupo em um período, ao invés da prática de uma fase

em um gênero. Mas ao descobrirmos a natureza de uma prática particular, bem como a natureza da relação entre um projeto individual e um modo coletivo, descobrimos que estamos analisando, como duas formas de um mesmo processo, tanto a sua composição ativa quanto as condições dessa composição, e em ambas as direções essa é uma relação ativa complexa e em transformação. Isso significa, obviamente, que não temos um processo internamente construído do tipo que é indicado pelo caráter fixo de um objeto. Nós temos os princípios das relações das práticas dentro de uma organização vista como intencional, e temos as hipóteses disponíveis do dominante, do residual e do emergente. Mas o que estamos ativamente buscando é a prática efetiva que foi alienada em um objeto e as verdadeiras condições dessa prática - seja como convenção literária, seja como relações sociais - que foram alienadas em seus componentes ou em panos de fundo.

Atrelado a este pensamento e articulado ao contexto ideológico cultural e a configuração do movimento feminista percebemos o desafio frente a análise de práticas artísticas elaboradas por mulheres. A autonomia artística neste sentido se torna um desafio duplamente a ser conquistado por mulheres artistas, no sentido de atingir a função social da arte e de, antes de tudo, conquistar a autônoma da condição feminina.

As representações artísticas referentes a figura da mulher na história configuram como a sociedade de cada período enxergava a mulher, assim como os valores sociais determinavam essas próprias percepções e leituras. O que nos interessa é analisar como essa trajetória histórica incorpora as próprias representações femininas sobre suas experiências e percepções. Por isso mesmo, ainda resiste a predominância da presença feminina representada em arquétipos arraigados ao imaginário masculino, geralmente atrelados a beleza física e a maternidade. Vale ressaltar que essa construção e ideário se desenvolveu tendo o homem como responsável por sua representação em diversas vertentes e expressões artísticas. Neste sentido, o ser mulher nas artes é carregado de um padrão construído por homens.

Como analisado na história antiga, a arte se ligava a questões referentes a sobrevivência e não tanto relacionadas a beleza e a contemplação. Neste sentido, a figura feminina era retratada por esculturas de mulheres que representavam a fertilidade. No período antigo tanto entre os gregos, romanos e o povo egípcio a mulher era simbolizada em grande medida como deusas ou por se ligarem a homens proeminentes nestas sociedades. Na idade média a arte se liga as funções da igreja católica como visto, e as caracterizações femininas se voltam as descrições de santas e virgens. Na idade moderna a representação feminina se transforma,

principalmente em relação a retratação de seus corpos, agora vistos como mais fartos e cheios.

Como analisado no capítulo anterior a arte se desenvolve atrelada ao crescimento dos centros urbanos, e ao desenvolvimento das cidades, fato que assume importância visto que a presença da mulher na cidade desde esse período histórico foi se configurando por diversas barreiras que impossibilitaram a igualdade de ascensão artística de mulheres. As corporações de ofício, oficinas de artesãos, muitas vezes abrigavam jovens artistas para ali viverem e aprenderem o ofício. Mulheres não poderiam abdicar de suas funções domésticas e viver em oficinas para desenvolverem suas potencialidades artísticas.

O demérito em relação a capacidade de produzir expressões artísticas é uma das formas em que se expressa o machismo e se configura tipos de opressão femininas que se estende por todos os contextos históricos e contemporâneos. Na contramão desta afirmativa, na idade contemporânea a representação feminina se altera principalmente em relação a ampliação da participação da mulher na produção da arte. Em nossa perspectiva, muito relacionada aos movimentos de lutas pelos direitos de mulheres desencadeados pelo movimento feminista.

A contradição deste debate contém a percepção de como a mulher artista foi invisibilizada historicamente desde a antiguidade até a contemporaneidade e ao mesmo tempo como a utilização de sua imagem e representações de e sobre mulheres são abundantes. O que nota-se importante é perceber que antes mesmo de mulheres poderem falar por elas mesmas, já eram representadas, descritas e narradas em perspectivas masculinas. Essa forma de sustentar a opressão feminina no campo artístico não é particular a um determinado momento da história, mesmo percebendo a tímida presença de mulheres artistas em variados contextos históricos, o que notamos é a ausência de um ambiente propício para o livre desenvolvimento de suas potencialidades humano genéricas.

Em outras palavras, afirmamos aqui que as configurações sociais em grande medida condicionam e até mesmo negam as possibilidades de desenvolvimentos genéricos e objetivações duradouras às mulheres. Como vimos em Heller (2011) as possibilidades de ascender a condição genérica humana se desenvolve em meio as contradições intrínsecas e recíprocas entre vida cotidiana e história e como, a partir daí se constitui nesse contexto o sujeito como “ser humano-genérico”. Para a autora a reprodução do sujeito acontece na esfera da vida cotidiana, o que não significa



que esgote as possibilidades de socialização e mediações entre sujeito e sociedade, no entanto, as atividades de reprodução são consideradas para ela, atividades da vida cotidiana. Seguindo este raciocínio se as atividades de reprodução são como anteriormente analisadas, atividades historicamente direcionadas e subjugadas às mulheres, elas, em nosso ponto de vista, encontram maior grau de resistência para a produção de objetivações duradouras. O que não quer dizer impedimento de produzi-las, apenas, representa a condição peculiar deste sujeito social.

Heller (2011) entende a sociedade como resultado da ação de cada homem particular imerso na vida cotidiana independente de seu lugar na divisão social e técnica do trabalho. Mesmo heterogênea e fragmenta a vida cotidiana é a tradução da vida de todo homem é neste lócus que o sujeito se reproduz como ser social, através da “filosofia radical” que problematiza as demandas do cotidiano por meio do que chamou de “esferas” sócio-históricas do trabalho, ciência, política, religião e arte. Essa filosofia é central para a compreensão da constituição do sujeito social. O cotidiano é a condição material e histórica para a elevação do sujeito singular em sujeito universal, em humano genérico.

Portanto, problematizamos que, se é no cotidiano que o homem se produz e autoproduz e conseqüentemente produz a sociedade e a história. Logo as contradições sociais, o cotidiano, a história e o sujeito social são indissociáveis do processo de formação do sujeito em “humano-genérico”. Se as contradições sociais que envolvem as questões de gênero, o cotidiano e a história do sujeito mulher nessa sociabilidade são carregadas de opressão e constantemente vilipendiadas logo, as condições e possibilidades para atingir o processo de ascender ao ser humano genérico, elevando-se e suspendendo-se do cotidiano para depois retornar modificado como ser genérico são dificultadas ao sujeito mulher.

Ressaltamos que mesmo mediante os processos de alienação e opressão determinantes na vida das mulheres na esfera do cotidiano e historicamente fora dele, existem possibilidades de elevação humano genérica. Heller (2008, p. 56, 57) define que “alienação é sempre alienação em face de alguma coisa e, mais precisamente, em face das possibilidades concretas de desenvolvimento genérico da humanidade”. Nesta esfera as mulheres estariam mais propensas a cumprir adequadamente seus “papéis” e curvarem-se ao conformismo que caracteriza esse processo. No entanto, cabe salientar, que a estrutura da vida cotidiana embora se apresente como um lugar propício à alienação, não quer dizer necessariamente

alienada. As formas de pensamento e comportamento, como já dito, podem deixar uma margem de movimento ao indivíduo, possibilitando a ele enquanto, “unidade consciente do humano-genérico e do individual-particular” uma condensação da experiência cotidiana.

Portanto, na esfera da vida cotidiana é demarcado o caráter ontológico da análise da ação social. Onde os indivíduos produzem e se reproduzem num processo dialético que configura o ser social em-si do cotidiano, e produz a sociedade como resultado humano-genérico para-si, o não cotidiano. Diante das alternativas históricas reais do cotidiano e na participação nas diversas esferas da vida cotidiana os sujeitos têm possibilidades de constituírem suas singularidades, produzindo-se como indivíduos e sujeitos sociais.

Nesse sentido, a socialização que acontece na esfera cotidiana é determinante. Quando ela é permeada por opressão e violência acreditamos que a articulação com outras esferas que determinam a realidade reforça as possibilidades de elevação deste cotidiano. A análise da esfera da arte, mediada pela esfera do trabalho, articulada a experiência de gênero de mulheres possibilita em nossa perspectiva uma compreensão das condições de socialização cotidianas do sujeito mulher. E estabelece uma valorização das práticas artísticas desenvolvidas por este sujeito específico ainda pouco estudada em nossa sociedade.

Importante perceber que os processos de alienação que encobrem estruturas e justificam preconceitos que mantêm a mulher circunscrita ao âmbito privado, logo, a margem da produção artística não é determinado por uma particularidade histórica, a consequência se expressa pela dificuldade de acesso a registros históricos sobre o tema. Mulheres artistas sempre existiram, o que problematizamos é o fato de existir ao longo da história do desenvolvimento artístico momentos e contexto que impossibilitaram seu livre desenvolvimento e capacidades. Existem registros de exceções a esta realidade, mulheres que ousaram exprimir a sua particularidade de forma universal.

Frederico (2000, p. 306) define essa universalidade da seguinte forma:

Daí o caráter *evocativo* da obra de arte, sua ação sobre o núcleo social da personalidade humana. Essa força evocativa deve-se ao fato de que na arte o passado é feito presente. Essa presentificação, contudo, não é a vida anterior de cada indivíduo, mas a sua vida enquanto pertencente à humanidade. O que é posto em relevo pela arte é o *caráter social da personalidade humana*. O indivíduo, perante a figuração estética, pode se generalizar e, assim, confrontar a sua existência com a epopéia do gênero

humano, retratado pela arte, num momento determinado de sua evolução. Ocorre então uma *suspensão* da cotidianidade, uma *elevação* da subjetividade do plano meramente singular para o campo mediador da particularidade (a síntese do singular e do universal).

De acordo com o autor, para Lukács quando as obras artísticas não atingem esse potencial, integram o "ciclo problemático do agradável", essas obras potencialmente menores "fixam o indivíduo em sua imediatez cotidiana" e tem como função o entretenimento. No entanto, afirma Frederico (2000, p. 306) "sem a esfera do agradável não existiria a arte. Os críticos literários gostam de lembrar a propósito que uma grande obra tem atrás de si uma infinidade de obras menores formando um caldo de cultura que lhe serve de referência".

Cientes das contradições presentes frente a análise proposta e entendendo que na contradição se estabelece, não só o particular mais também o universal, neste sentido, é importante o estudo da particularidade nas contradições inerentes aos fenômenos concretos aos quais os sujeitos se inserem. O entrelaçamento dos aspectos contraditórios próprios ao objeto de estudo aqui estabelecido determina o seu potencial e conseqüentemente o seu desenvolvimento. Não afirmamos que essa prática artística atinge a potencialidade de uma grande obra artística, no entanto, mesmo em sua condição de integrar ao "ciclo problemático do agradável" acreditamos que como obra artística cria um "caldo cultural" e nesta perspectiva então, amplia as possibilidades de uma prática artística de características educadoras e enriquecedoras da humanidade. Neste sentido afirma Frederico (2000, p. 306)

A arte, portanto, *educa* o homem fazendo-o transcender à fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil. Nascida para refletir sobre a vida cotidiana dos homens, a arte produz uma "elevação" que a separa inicialmente do cotidiano para, no final, fazer a operação de retorno. Esse processo circular produz um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade.

Compreendida a importância e as contradições essenciais deste tipo de manifestação afirmamos, assim, a existência de artistas mulheres silenciadas pela lógica da produção cultural pós-moderna e pelos próprios processos de opressão femininos à que são submetidas. Neste sentido, acreditamos que a humanidade em sua totalidade perde com o apagamento de tais contribuições. A arte feita por mulheres que venha a configurar traços emancipatórios é de fundamental importância para contribuição da formação do patrimônio humano, neste sentido este estudo é de interesse de mulheres e homens indistintamente.

Discutir sobre as produções artísticas de mulheres na contemporaneidade é adentrar em processos de imediaticidade da vida cotidiana traduzidos pela arte para desenvolver algo que perpassa a condição humana de forma mais ampla. Suas opressões, mediação importante a se destacar. Atentos aos limites de uma expressão artística nos quadros das produções culturais pós-modernas que dificulta o desenvolvimento pleno do potencial da arte em afirmar a condição humano genérica.

A análise da prática artística do graffiti e que muitas vezes se desenvolve de forma coletiva e em parceria entre mulheres possui traços e marcas de identidade de gênero e de classe. Essa abordagem proporciona compreendermos o cotidiano de quem as pratica, sua representação e leitura sobre a realidade numa perspectiva artística ainda pouco estudada. Por fim, consideramos que, embora mergulhadas na dominante pós-moderna de produção cultural que sustenta a lógica capitalista e que trazem limites as potencialidades de uma arte autônoma e emancipatória, sustentamos ainda assim, as possibilidades de uma arte política e pedagógica que apontem caminhos para um processo de construção de emancipação.

Sobre o processo de produção artística de mulheres Latino Americanas Tvardovskas (2013, p. 3) afirma:

Em diferentes países da chamada América Latina, o desenrolar das ditaduras cívico-militares ritmou diferentemente a ampliação do movimento feminista e, conseqüentemente, teve efeitos também outros no campo artístico (ALVAREZ, 2003, web). Nos casos brasileiro e argentino, por exemplo, uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganhou forma apenas com o fim dos regimes autoritários. Assim, não é viável ou produtivo ensaiar uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil, Argentina, Chile ou Uruguai buscando que esta seja coincidente com as efervescências europeias e, sobretudo, com a norte-americana da década de 1970 em diante. Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais latino-americanos possam haver demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento nas artes visuais. Essa especificidade exige, assim, um olhar mais afinado com as urgências políticas dos anos de ditaduras militares. Apenas a partir dos anos de saída desses regimes violentos o feminismo impactou mais amplamente na indústria cultural e também no terreno das artes.

As transformações culturais e teóricas advindas do movimento feminista influenciou e tem influenciado uma gama de artistas mulheres pelo mundo. Pelos países da América Latina não poderia ser diferente, mesmo incorporando de forma tardia ou até mesmo de forma mais autônoma a problemática de gênero, esta temática vem permeando direta e indiretamente movimentos artísticos que

contemporaneamente vem ganhando contornos de ativismo político, ao que denominam “ativismo”. Muitos exemplos de mulheres artistas latino americanas que ousaram estabelecer interseções entre questões de gênero e práticas artísticas podem ser lembradas, Lygia Clark, Lygia Pape, Tarsila do Amaral, Rosana Paulino, Marina Abramovic, Adriana Varejão são algumas delas.

Também como forma de valorizar e criar referências sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos por mulheres, as artistas ouvidas nesta pesquisa indicaram mulheres que admiram e que gostariam de divulgar os trabalhos para que outras conhecessem ou se inspirassem.

Como referência de mulheres artistas Cynthia traz os nomes de Pammela Castro<sup>85</sup>, Georgia Totto O'Keeffe<sup>86</sup>, e de uma pintora figurativa portuguesa chamada Paula Rego<sup>87</sup>

[...] e ela tem uma história muito bonita de lutar pelo aborto livre em Portugal, ela foi uma das razões do aborto ter sido legalizado lá. Porque ela fez campanha. Teve um referendo lá ai não passou, ela ficou revoltadíssima e com as obras dela ela começou a falar de aborto, e ai ele foi liberado depois de um tempo. Corre risco lá... corre no mundo inteiro, uma coisa de *The Handmaid's Tale*<sup>88</sup>. Bizarro cara! [...] Grandes pintoras todas que eu conheci ao longo do Suburbanidades e de tudo. Você a galera do grupo de acompanhamento todas são grandes de referência (SILVA, 2019).

Yaya destaca como referência de mulheres grafiteiras e artistas “J-lo que foi a minha primeira referência, e a Annie Ganzala<sup>89</sup> que é uma mulher sapatão também, baiana, que eu já tive o prazer de trabalhar junto.”

Sobre mulheres artistas que Suhka se inspira, destaca algumas que ela tem se conectado atualmente:

Tem a Marta Supernova<sup>90</sup>, ela é uma artista incrível em vários âmbitos. É dj, faz algumas exposições, ela é uma pessoa que também, tá muito assim, nessa pesquisa de reconexão, sabe? Conversa um pouco com a minha arte, então por isso que eu to citando ela. Tem a Pam<sup>91</sup> é uma artista que faz performances. Ela faz umas performances rituais. E a Arcasi<sup>92</sup> ela empodera as mulheres, que foram abusadas. Ela fala muito sobre essas questões porque ela já passou por isso, então ela faz questão de abordar esse assunto para que outras mulheres vejam a importância de não

---

85 Apêndice A – Foto 1

86 Apêndice A – Foto 2

87 Apêndice A – Foto 3

88 Referência a uma série de TV americana, baseado no romance “O conto de Aia” de 1985 da escritora canadense Margaret Atwood sobre a distopia de Gileade, onde um governo totalitário de homens submete mulheres a exercerem funções de acordo com as capacidades que eles lhes atribuem. As aias são mulheres que servem a procriação.

89 Apêndice A – Foto 5

90 Apêndice B – Foto 6

91 Apêndice B – Foto 7

92 Apêndice B – Foto 8

permanecer nessa posição né? De abuso. E tem uma amiga minha a Marcela Falti<sup>93</sup> que ela é artista, figurinista, faz performe. Ela me inspirou muito. Na verdade, eu comecei a performar por causa dela, nós fizemos uma performance juntas. Uma performance de grupo chamada: “As que virão depois de nós”. E foi uma performance ritual onde nós fizemos algumas ações de cura em conexão com as pessoas que estavam assistindo. As pessoas entravam na performance e isso foi muito importante. Foi um primeiro passo na performance que me impulsionou a gostar mais disso e querer fazer mais. E mostrar a minha arte através, também desse olhar né? (SOARES, 2019).

Nathalia acha importante falar de mulheres que ainda não são tão conhecidas, tais como suas amigas que participaram do grupo Afrografiteiras Russinha<sup>94</sup> e Maluvibe<sup>95</sup>.

Aline destaca os trabalhos de Rafa Moon<sup>96</sup>, Panmela Castro<sup>97</sup>, Hanna Lucatelli<sup>98</sup>. Segundi ela Marcela Cantuária<sup>99</sup> “tem uma temática que eu ainda não consegui trazer para mim, mas eu acho muito importante, que é a temática da Latino América e do governo, sabe? É bem política mesmo”. Destaca ainda Yaya<sup>100</sup> e J-lo<sup>101</sup>, “porque elas pautam mesmo essa coisa da lésbica preta, sabe? Eu acho isso foda”. Outra artista em destaque é Ganzala<sup>102</sup>:

Nossa, ela foi uma coisa surreal eu conheci o trabalho dela... eu fiz um desenho, um rascunho de um grafite, e agora eu fiz um grafite e uma tela desse rascunho. É uma mulher entrando dentro de outra mulher e isso fazendo uma expansão espiritual, sabe? Uma luz assim, né, tal? E aí eu fiz esse rascunho num dia e aí passando no feed do Instagram eu vi o mesmo desenho! Ela fez no mesmo desenho, uma mulher entrando dentro da outra! Com uma luzinha fora, sabe? Só os traços que eram um pouco diferente, mas era o mesmo desenho e, assim, quase a mesma posição. E eu falei, mentira! Isso que eu não conhecia ela eu fiz o desenho da minha cabeça, sabe? E ela fez o desenho dela lá na Bahia. Ai eu até falei com ela, né? Gente a conexão existe mesmo né? Ela conversou comigo, ela é super legal. E a temática dela é ser lésbica e negra e eu achei isso incrível, aí eu conheci o trabalho dela e acho incrível. Acho que ela tá na Alemanha até. Foi pra Alemanha e fez o mesmo desenho da mulher entrando, eu achei irado (PERES, 2019).

Em relação aos trabalhos de outras mulheres artistas, Dávila relata que tinha um “desejo antigo” que era o de “participar de uma editora de mulheres”. Junto com onze mulheres que apenas publicam trabalhos de outras mulheres formaram a

---

93 Apêndice B – Foto 9

94 Apêndice – Foto D – Foto 17

95 Apêndice – Foto D – Foto 18

96 Citada Anteriormente

97 Citada Anteriormente

98 Apêndice D – Foto 19

99 Apêndice D – Foto 20

100 Entrevistada nesta Tese

101 Citada Anteriormente

102 Citada Anteriormente

editora “Aliás”. Destaca a parceria com uma grande amiga, e que estão desenvolvendo alguns projetos de trabalho “Ana Karla<sup>103</sup> uma mulher artista que eu conheço e que eu admiro muito”.

E surgiu o desejo da Ana de dar mais assessoria a mulheres, que assim, no mercado editorial tem muita mulher trabalhando para fazer um livro. Mas pouca gente, poucas mulheres na capa. Eu nunca nem tinha percebido isso. E aí conforme essa amizade com a Ana eu fui percebendo isso aí fiz a marca da Aliás, que é uma coisa que eu fico muito feliz de conseguir com o meu trabalho estar em projetos que são foda. Eu to falando isso, porque assim, foi uma descoberta recente de “Caraca eu tô”... porque parece, às vezes, que a gente não tá fazendo porra nenhuma, eu, né? “Eu não tô fazendo porra nenhuma no mundo, tô só com meu trabalho”. Sabe? “Ai tudo que eu projetei!” Mas não adianta, minha filha, fritar nos miolos se você não tá - né? - conseguindo fazer as coisas. Aí eu me dei conta que, caraca!, eu consegui contribuir minimamente com algumas coisas, sabe? Tive acesso a oportunidades e consegui passar um pouquinho, né? Passar a bola, eu fiz a marca da Aliás e contribuo ainda de várias formas eu sou parte da Aliás. E na Aliás que eu fui descobrindo o que que é feminismo e entrando em contato com Chimamanda. É o que eu acredito realmente no feminismo: que é um feminismo para todos. Todas, todos e todas, né? (ALVES, 2019).

Dávila destaca ainda mulheres que considera importantes para a arte, “Panmela Castro<sup>104</sup>, conforme eu fui conhecendo a história dela, é uma mulher que eu admiro. A Tarsila do Amaral<sup>105</sup> para mim é uma mulher que eu admiro porque eu lembro da minha adolescência, e para mim ficou como referência muito forte de mulher artista brasileira”. Cita ainda, Chimamanda<sup>106</sup> e Katia Lund<sup>107</sup>.

Assim como as outras entrevistadas citam os trabalhos de Pammela Castro,<sup>108</sup> Fabia faz uma comparação entre seus próprios trabalhos e a forma como Panmela desenvolve suas temáticas, geralmente relativas à violência contra a mulher. Para Fabia existem possibilidades de falar sobre temáticas de violência de forma a não reproduzir a própria violência, neste sentido afirma que Panmela Castro “[...] conseguiu fazer isso, ela coloca lá a mulher estampada de olho roxo, sangrando, sem dente? Não. Ela faz lá uma flor nos olhos, ela faz o fundo... enfim. É sobre violência, mas ela não fica expondo mulé de cara quebrada”.

Como artistas de referência, mesmo não sendo o mesmo estilo artístico, Alyne ressalta o trabalho de Elza Soares<sup>109</sup>,

---

103 Apêndice D – Foto 21

104 Citada Anteriormente

105 Apêndice E – Foto 22

106 Apêndice E – Foto 23

107 Apêndice E – Foto 24

108 Citada Anteriormente

109 Apêndice F – Foto 29

“[...] eu fico muito impressionada com essa mulher [...]. Eu fui no show dela, e a última música que ela cantou foi aquela ‘*me deixem cantar até o fim*’. Cara, essa música é de uma potência, porque é o grito dela, sabe? A voz dela é a arma dela, né? O que ela canta é a forma dela enfrentar o mundo” (SILVA, 2019).

Alyne cita ainda a artista Yaya<sup>110</sup> “eu amo o trabalho dela, a bicha se garante”, cita ainda J-lo<sup>111</sup>. E destaca a grafiteira Roxo<sup>112</sup> que de acordo com Alyne mesmo sendo uma artista muito nova em idade, é uma referência de profissionalismo no *graffiti* e como mulher se preocupa e dá oportunidades a outras mulheres para também desenvolverem sua arte. Alyne se refere a oportunidade que Roxo dividiu com outras mulheres durante exposição no SESC.

Por exemplo, essa coisa do mural no Engenho de Dentro é um trampo que ela conseguiu, e ela fez indicação. Ela queria a galera que mora na Zona Norte, era Engenho Novo, Méier, não sei o quê. Aí a gente foi dizendo, quem morava ali próximo, eu falei ‘eu moro aqui no Engenho Novo’. Ela foi apresentando os trabalhos de todo mundo que falou que queria pra galera do SESC e aí eles escolheram. Mas, mesmo assim, ela poderia guardar para ela, chamar as amigas dela, entendeu? Mas eu acho massa que é isso, que a gente tem que criar nossas redes, né? A gente tem que fortalecer nossas redes, porque se não minha filha. Fortalecendo a gente já não consegue muita coisa, imagina se ficar cada um por si (SILVA, 2019).

Analisar a cultura é pensar nas formas de produção artísticas de seu tempo, é pensar na reelaboração e construção de subjetividades e identidades que possuem particularidades, se focarmos nos contextos sócio históricos dos países latinoamericanos. Quando pensamos em práticas artísticas produzidas por mulheres essa elaboração também se configura pela marca da experiência<sup>113</sup> e memória de suas particularidades nacionais, aqui configuradas em nações “periféricas”. O questionamento e enfrentamento de culturas historicamente mais verticalizadas, e de longos períodos de governos autoritários são heranças que o movimento feminista latino americano encara como traço particular, assim como a implantação e perpetuação de um capitalismo com traços colonialistas e de fundo patriarcal.

Existe um debate nas artes elaboradas por mulheres e ou para mulheres de que, obras realizadas por mulheres são feministas, identificando uma condição de diferença em relação a arte elaborada por homens. No entanto, ressaltamos que essa diferenciação não é estabelecida pelo gênero de quem faz a obra. A

---

110 Entrevistada nesta Tese

111 Citada Anteriormente

112 Apêndice F – Foto 30

113 Baseado nos estudos de Thompson, a experiência aqui reivindica apreender o sentido político das práticas culturais e das ações dos sujeitos circunscritas as relações sociais e de produção de determinado tempo histórico.



participação e a presença de mulheres nas artes é um avanço e um dos caminhos para estabelecimento de uma possível igualdade entre os gêneros, de acordo com exposto anteriormente. A atuação individual de uma mulher artista pode se diferenciar dos objetivos e finalidades feministas, no entanto, o conjunto da prática coletiva de mulheres artistas contribui sim, em nosso ponto de vista para o desenvolvimento da pauta feminista.

O que afirmamos neste ponto corresponde - para além da participação de mulheres no campo das artes - pensar como se dá o desenvolvimento de suas obras e mais, o conteúdo de forma geral, de suas obras. Muitas vezes este conteúdo se volta a temas politizados no sentido de envolver as pautas feministas. Neste sentido, as lutas feministas em nossa percepção fazem grande presença no campo da arte desenvolvida por mulheres, muitas resistem a adaptação a lógica do “agradável” e do mercado. Quantos trabalhos de mulheres têm sido avaliados apenas pela forma e ou conteúdo e por isso descartados, impossibilitando um diálogo com questões políticas e reduzidos e inferiorizados tidos como “feministas”<sup>114</sup>.

Reafirmamos aqui que não cabe e não é intenção deste trabalho avaliar conteúdos de obras artística, porém, destacamos importante demarcar que o conteúdo e forma aqui mencionados são importantes para perceber como a arte de mulheres em determinados momentos e contextos configura como um mecanismo de exercer de forma mais próxima a função social da arte. Pois um elemento tratado ou interpretado subjetivamente pode desenvolver mediações coletivas mais amplas e significativas para a vida de mulheres.

As tendências pós-modernas que cercam o movimento feminista e questionam a unidade do sujeito político mulher, também estabelece alvos no campo do desenvolvimento artístico no sentido de questionamento e direcionamento dos conteúdos e formalismo das obras de mulheres. Nessa lógica, a unicidade tanto do sujeito quanto as pautas feministas são questionadas. Cria-se uma desestabilização em relação ao sujeito mulher que é o foco da teoria e da luta política feminista

---

114 Em 2017 a grafiteira Panmela Castro teve seu mural “Femme Maison” apagado a pedido de um vereador da cidade de Sorocaba, cidade onde a artista foi convidada a pintar. A justificativa se referia a “obscenidade”, segundo o vereador, de no desenho conter uma flor em formato de vagina que ligava duas mulheres. Outro trabalho da artista no ano de 2019 foi apagado a pedido da polícia de Miami nos Estados Unidos, neste trabalho “Retratos Relatos”, a artista desenvolve desenhos baseados em relatos reais de mulheres que sofreram algum tipo de violência, neste em específico, a artista pintou o relato de uma mulher que sofreu agressões policiais na favela da Rocinha.

estabelecendo diferenças entre mulheres, fragmentando suas identidades e movimento.

A identidade da mulher é questionada e pressionada mediante a luta por demandas práticas da vida cotidiana desses sujeitos. A luta feminista, em outro sentido, reforça a unidade dessas diferenças, estabelece traços do que tornam as mulheres sujeitos comuns para além do que as diferencia. Para em seguida possibilitar o entendimento de sua condição social e assim possibilitar ações de transformações, modificações estas no sentido de eliminar as desigualdades entre homens e mulheres. Consequentemente, essa modificação afetará de forma essencial a sociedade como um todo.

Como vimos as construções sociais e os registros histórico de mulheres em sua grande maioria são contados a partir de ideias masculinas. Portanto, especificamente a ideia de feminino também perpassa a construção masculina do que é ser mulher e que na contemporaneidade é carregado de um sentido negativo para mulheres que incorporam a luta feminista. Mais especificamente, ideias relacionadas aos papéis tais como o de mãe, de mulher sensual, o estabelecimento das formas corporais mais aceitáveis, a contenção do gestual, o traje, enfim, a construção da ideia de mulher. O movimento feminista incorpora essa construção social no sentido de sua desconstrução. A filósofa e feminista Márcia Tiburi (2013, s/p) coloca uma questão para a reflexão desta ideia: “Por que as pessoas precisam ser femininas? Não precisam. Mas 'quem' precisa que outra pessoa seja feminina??? Esta é uma pergunta melhor...”.

Uma forma de estabelecer diferenças e menosprezar as formas de representação das lutas feministas na arte, em nosso ponto de vista, perpassa ao entendimento e interpretação dos conteúdos das obras feitas por mulheres. A diferença gramatical entre feminista e feminina claramente se registra como diversas e até mesmos discrepantes. O feminino perpassa as ideias construídas socialmente do que seria costumeiramente algo de mulher, relacionando aos comportamentos e vivências. Noutro sentido como já mencionado, o feminismo descreve a luta pela equidade entre homens e mulheres.

Segundo Tiburi (2018, p. 49, 50):

A docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. [...] Para docilizar as

pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o “feminino”. O feminino é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade. Entre o elogio do caráter feminino e o feminismo há um abismo estético, ético e político, um abismo antropológico que reproduz questões teológicas. Podemos nos perguntar se o elogio do feminino, tal como ele é desenhado na lógica patriarcal, serve para esconder o ódio que se tem às mulheres e ao feminismo. Assim como o ódio aos negros também é ódio ao questionamento antirracista, assim como o ódio ao comunismo realiza-se como ódio à ideia de luta de classes ou à crítica ao capitalismo, o ódio ao feminismo acompanha o ódio às mulheres.

Retomando, Federici (2017, p. 146) estabelece em seu livro *o Calibã e a Bruxa* o resultado de uma longa investigação sobre as transformações e imposições sociais sobre as mulheres durante a configuração e consolidação do capitalismo. A autora afirma que as mudanças históricas do século XIX redefiniram a posição das mulheres na sociedade e estabelece uma relação como o que foi apresentado sobre trabalho reprodutivo e a criação de figura da mulher como “dona de casa em tempo integral”. Assim:

Como veremos, a desvalorização e a feminização do trabalho reprodutivo foi um desastre também para os homens trabalhadores, pois a desvalorização do trabalho reprodutivo inevitavelmente desvalorizou o seu produto: a força de trabalho. Entretanto, não há dúvida de que, na “transição do feudalismo para o capitalismo”, as mulheres sofreram um processo excepcional de degradação social que foi fundamental para a acumulação de capital e que permaneceu assim desde então.

De forma sintética a autora define que a caça às bruxas foi um evento histórico localizado no período feudal da Europa que aniquilou a participação de mulheres nas sociedades e comunidades. Com o insipiente capitalismo tendo sido instaurado a convivência de mulheres que, naquele período, gozavam de certa liberdade e poder de escolha se fazia perigosa. Associando mulheres às figuras de bruxas, e que mantinham relacionamento com a figura do diabo a autora afirma que a sua caça e eliminação resguardou a implementação e efetivação segura do capitalismo. Para ela esse é um mecanismo utilizado historicamente para garantir efetividade do modo de produção que se reveste e traveste em várias formas e tempos históricos.

A intenção da caça às bruxas se voltava para degradação da mulher eliminando sua força e submetendo-as aos imperativos da nova ordem que se impunha. A repressão e demonização as mulheres configurava como métodos de intimidar aqueles que ousavam se manifestar e se revoltar. Nasce a ideia entre os

homens de que a responsabilidade por todos os problemas advém da mulher. Para Federici (2017, p. 294)

O que ainda não foi reconhecido é que a caça às bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isto por que o desencadeamento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição, debilitou a capacidade de resistência do campesinato europeu frente ao ataque lançado pela aristocracia latifundiária e o Estado, em uma época na qual a comunidade camponesa já começa a se desintegrar sob o impacto combinado da privatização da terra, do aumento dos impostos e da extensão do controle estatal sobre todos os aspectos da vida social. A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social”.

Neste sentido o sistema capitalista e patriarcal criou e cria formas de desabonar as mulheres para a sua manutenção. O movimento feminista se apresenta como um movimento que questiona e critica essa ideologia. O feminino dentro dessa perspectiva é criado para caracterizar a essência do ser mulher e o termo feminista o seu oposto. De acordo com Tiburi (2008, p. 51):

Nesse contexto, o termo feminismo é maltratado enquanto cresce o elogio ao feminino. É como se, ao afirmar-se feminista, uma mulher, ou qualquer pessoa, estivesse indo contra o estado natural das coisas, contra aquilo que é tratado pelo discurso como sendo “a verdade”. Essa verdade patriarcal é poder de morte, violência simbólica e física contra as mulheres que, caso se contentem em ser bem femininas e bem dóceis, podem até se salvar do espancamento e da morte.

Pretendemos demarcar aqui a relação entre arte e feminismo e a ideia de feminino. Arte e feminismo apresentam-se como uma relação mais contemporânea que estabelece diálogos com questões trazidas sobre a condição e lutas femininas tais como corpo, sexualidade e resgate de experiências e memórias. Porém, assim como no contexto social a demarcação de uma arte feminista ainda causa desconforto e resistência entre as artistas, somado a este fato existe uma resistência aos próprios trabalhos de mulheres. Essa configuração assume um traço específico que cria determinações patriarcais aos trabalhos desenvolvidos por mulheres. Acreditamos que esse quadro vem se redesenhando, mas de forma geral a inclusão e o debate sobre as questões de gênero nas artes ainda é tímida. Acrescido ainda o fato de mulheres negras representarem uma amostra ínfima neste universo de mulheres artistas.

Temáticas e conceitos de beleza e delicadeza ainda predominam nos trabalhos artísticos desenvolvidos por mulheres, alguns estilos e gêneros artísticos também ainda são destinados e comumente remetidos à mulher. O debate que perpassa esse contexto diz respeito a identificar o potencial de uma arte feminista, em seu sentido específico, uma arte que potencializa a desconstrução ou reelaboração da representação do feminino, e antes de tudo, uma arte produzida por mulheres. As lutas feministas e questões de gênero devem integrar de forma essencial a construção das práticas artísticas para o cumprimento de sua função social como anteriormente observado.

O acolhimento destas produções tidas como femininas, é uma das formas de produzir barreiras para o impedimento tanto da autonomia de mulheres quanto da própria arte. Pois estes espaços configuram-se como representações antes de tudo do mercado e da lógica cultural do capitalismo tardio e das formas e manifestações sociais que perpetuam o patriarcado. Atrémos neste estudo a ideia de que a afirmação de ser uma mulher feminista é afirmar que os ideais de igualdade que representam o movimento permeiam vários âmbitos da vida cotidiana de mulheres. A prática feminista aqui é percebida, portanto, como um conjunto de ações que articuladas a prática artística metabolizam e potencializam de forma dupla e simultânea a finalidade do movimento feminista e a função social da arte.

De outro modo, a arte feita nas ruas ganha contornos de destaque visto que primeiramente ampliam o alcance das questões trazidas nos conteúdos e representações simbólicas, assim como ganha um caráter de resistência e enfrentamento retomado por mulheres artistas de rua.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foto 14 – Desfrute



Fonte: A autora, 2020.

No âmago das discussões levantadas a partir das obras de Frederic Jameson e Edward Thompson, em resumo, podemos estabelecer um entrelaçamento de conceitos elaborados por estes autores. É necessário fazer frente e estabelecer a “negação da morte da história” reafirmando a necessidade de análises que percebam a história como processo permanente e contraditório. Estabelecendo uma percepção mais ativa e flexível frente a análise dos sujeitos, percebendo-os como “agentes ativos” que participam das ambiguidades relativas as suas configurações culturais.

Assim como Jameson estabelece uma hipótese que corroborou para a construção desta tese, de que existem possibilidades de articulação dentro da dominante cultural pós-moderna, Thompson acredita existir um campo aberto de possibilidades dentro do movimento dialético da história, embora permeado de contradição e tensões. Ele acredita, sem reducionismos, que a ação humana dentro das lutas históricas dos sujeitos, buscam construir alternativas concretas dentro das

dimensões econômicas que impulsionam as necessidades humanas. Dentro da dimensão cultural abrem-se possibilidades históricas de criação e resistência.

Neste sentido, afirmar a produção artística e cultural numa perspectiva “autônoma” é tarefa essencial pois a arte configura como parte essencial da totalidade do homem, dimensão social que não pode ser desprezada. Desconsiderar manifestações como o *graffiti* é desconsiderar formas populares de perceber a realidade. É desconsiderar que essa manifestação tem impactos na vida cotidiana destes sujeitos reconfigurando seus modos de vida e de ação sobre suas realidades. É desconsiderar que esta manifestação enfrenta a forma inicial e privilegiada de produção e linguagem estética pós-moderna como indicada por Jameson (1996) a arquitetura urbana capitalista. Manifestações culturais e artísticas não se descolam da base material de produção social, compreendê-las é produzir conhecimento sobre uma esfera da vida do sujeito que sintetiza elementos que tem sua raiz na forma de produzir a riqueza material da sociedade.

Os caminhos apontados por Jameson para a elaboração de uma “nova arte política” devem segundo ele perpassar as dimensões espaciais, cognitivas e pedagógicas da arte. O *graffiti* de forma específica proporciona a possibilidade de refazer, mediados pela arte, a conexão com o espaço urbano e de forma pedagógica estabelece os vínculos necessários para sua percepção de sujeito inserido neste espaço. E que, no entanto, ressaltamos, este mesmo espaço é carregado de contradições quanto a presença do corpo feminino. O mapeamento cognitivo estabelecido por estas mulheres com seu gênero e o espaço, de forma individual, é uma etapa que pode catalisar e potencializar a percepção e constituição de sua relação com sua classe social o que refletirá em efeitos sobre a práxis política coletiva.

No plano da prática artística do *graffiti* as mulheres elaboram reflexões sobre a manifestação no espaço público, sobre o conteúdo de suas obras, assim como pensam sobre as formas de ser mulher artista de rua. Neste sentido, cabe percebermos nas narrativas em que medida esta prática artística suporta suas contradições internas sem se render as pressões da realidade imersa na dominante cultural do capitalismo tardio assim como visto em Jameson. E como o processo de humanização de elevação do cotidiano e de função social da arte pode minimamente se desenvolver em um ambiente controverso a seu pleno desenvolvimento.

A prática artística aqui investigada compreende uma prática peneira de posicionamento político, no sentido da percepção da condição feminina. Ao resistir e insistir na realização de uma prática permeada de contradições que restringem seu gênero, estas mulheres demonstram um posicionamento político frente a lógica machista presente na sociedade e dentro da própria expressão artística. Ao reproduzirem conteúdos e temáticas voltados às questões de gênero impõem a necessidade de quebrar padrões preestabelecidos sobre o sujeito mulher. Neste sentido a prática do *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro demonstrada pela experiência das mulheres entrevistadas nesta tese se torna politizada e carregada de sentido pedagógico.

A educação política de gênero mediada pela expressão artística do *graffiti* são estratégias privilegiadas para observação do desenvolvimento humano. Arriscamos que como etapa do processo para sua emancipação, mulheres que ampliam a compreensão sobre os processos políticos, econômicos e estruturais que perpetuam o machismo e a opressão feminina tem a possibilidade de elaborar ou reelaborar através da cultura e da arte os processos de lutas sociais mais amplas.

O campo artístico que incorporou o feminismo, traduz muito das lutas das mulheres e os questionamentos relacionados a representação de seus corpos e a sua invisibilidade enquanto artistas. Perceber a mulher como sujeito que produz e desenvolve práticas artísticas e não como musas inspiradoras, é percebê-las como sujeitos que mediados pela arte participam da desconstrução da estrutura e da cultura patriarcal contemporânea.

Neste sentido, requisitam espaços para além do ambiente doméstico e privado. Pensar a arte de mulheres, e aqui especificamente a arte urbana do *graffiti*, é trazer a essência do debate feminista: o deslocamento da presença feminina para a arena pública. Pensar o uso da rua para as expressões artísticas de mulheres se configura hoje como uma conquista política contra o patriarcado que amplia territórios, cria ressonâncias de corpos e visibiliza gênero.

A luta pela igualdade de gênero e contra as formas de opressão impostas as mulheres, principalmente da classe trabalhadora são questões de luta que encontram nas diversas manifestações artísticas caminhos para o florescimento de uma arte que pretende ser radical e transformadora.

Os desdobramentos da pesquisa através dos relatos coletados e a análise do objeto investigado sobre a prática artística do *graffiti* feito por mulheres, assim como



a constatação de suas experiências, indicaram uma possibilidade de percepção sobre suas realidades cotidianas, urbanas e artísticas. Torna-se importante identificar e valorizar a criação artística do universo feminino que traduz um comportamento social derivado de mulheres reais e que são representadas artisticamente de forma real. A arte feita por mulheres permite e possibilita elucidar as formas que elas mesmas se veem sem o atravessamento da representação masculina que ainda domina a arte.

As práticas artísticas feitas por mulheres e suas experiências individuais e coletivas demonstram uma tendência em produzir conteúdos e estéticas mais posicionados social e politicamente com questões que as representem. Neste sentido acreditamos que estas mulheres de certa forma contribuem para as lutas emancipatórias e coletivas femininas. Percepção possibilitada através dos relatos de algumas destas mulheres que manifestam consciência crítica e organização política para o enfrentamento de questões femininas mais amplas, outras que mesmo em seu espaço íntimo e experiência particular intervém e registra suas percepções sobre gênero no espaço urbano. Neste sentido, algumas artistas aqui ouvidas expressam as vanguardas artísticas e reconstróem o sentido de uma arte política relacionando sua prática as manifestações e movimentos sociais principalmente ligados as questões de gênero, enquanto outras centram sua prática em si mesmas afirmando as características herméticas do sujeito pós-moderno. Mesmo diante de tais contradições e oposições acreditamos que a pesquisa contribuiu como fonte de investigação sobre gênero, espaço urbano e práticas artísticas assim como um incentivo e preservação da arte urbana carioca.

De forma particular e pessoal a pesquisa contribuiu para o crescimento como pesquisadora que submersa nesta dimensão da vida ressignificou e reafirmou o campo da arte como essencialidade humana. Descobertas dentro de um campo que também me vi partícipe, um lugar que me fez mais humana e mais mulher. Antes de me tornar uma mulher artista, descoberta proporcionada por esta pesquisa, muitas outras mulheres o foram. Porém, muitas ainda não são, mas desejam ser. A essas, coragem, “é preciso não ter medo de criar”.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Dávila Pontes. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 25 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (37:31 min)
- ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. Tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2019.
- BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Editora Moderna, 2004.
- BUZO, A. **Hip-Hop: dentro do movimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- CASSAB, M. A. T. **Jovens pobres e o futuro: a construção da subjetividade na instabilidade e incerteza**. Niterói: Intertexto, 2001.
- CASTRO, A. L. F. **Arte Urbana Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto**. Dissertação de Mestrado em Multimédia — Vertente Cultura e Artes. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Portugal, 2014.
- CERQUEIRA, M. B. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida**. São Paulo: Cortez, 2010.
- CISNE, M. **Gênero, divisão sexual do trabalho e serviço social**. 2.ed. São Paulo: Outras Expressões, 2015.
- CISNE, M. **Relações sociais de sexo, —raça/etnia e classe: uma análise feminista-materialista**. *Temporalis*, ano 14, n. 28, p. 133-149, jul./dez. 2014.
- CORREA, Fabia Conrado. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 29 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (44:55 min)
- COSTA, M. R. e SILVA, E. M. (orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006.
- COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. 4.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- COUTINHO, C. N. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- COUTINHO, C. N. **O estruturalismo e a miséria da razão**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- D'ALVA, R. E. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução Heci Regina Candiani. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAYRELL, J. T. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DURIGUETTO, M. L. **Ofensiva Capitalista, Despolitização e Politização dos Conflitos de Classe**. Revista da ABEPSS Ano VIII – nº16- 2008.

DURIGUETTO, M. L.; MONTAÑO, Carlos. **Estado, Classe e movimento social**. 2ªed. São Paulo: Cortez, 2011.

EAGLETON, T. **Ideologia: uma introdução**. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EAGLETON, T. **A idéia de cultura**. Tradução Sabdra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

EAGLETON, T. **As ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**; tradução de Leandro Konder. 2. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2010.

FERREIRA, Yasmim. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 16 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (25 min)

FILGUEIRAS, M. Mapa da cultura carioca feita 'na raça'. Jornal O Globo, 30/06/2015. Disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-carioca-feitana-raca-16305108> > Acesso em: 15 de junho de 2018

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad.: Anna Bostock. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

FREDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo, Expressão Popular, 2013.

FREDERICO, C. **Cotidiano e Arte em Lukács**. Estudos Avançados. Vol.14 n.40. São Paulo. Sept./Dec, 2000.

G1 Portal de notícias. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/06/25/justica-do-rj-proibe-apresentacoes-de-artistas-em-estacoes-e-vagoes-de-trem-metro-e-nas-barcas.ghtml> Acesso em: 06 de Janeiro de 2020

GIRELLI, L. S. **A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson**. Revista café com sociologia volume 4 nuemero 01 jan a abril de 2015.

GITAHY, C. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOHN, M. G. *Educação não formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HARVEY, D. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Tradução Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 2017.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte. Tomo I e II**. Trad.: Walter H. Geenen. 2.ed. - São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. - São Paulo: Paz e Terra, 2008.

IAMAMOTO, M. **Os espaços sócio-ocupacionais do assistente social**. Serviço Social e Direitos Sociais e competências profissionais. In: CFESS/ABEPSS/CEAD-UnB. Brasília: CEAD/UnB, 2009.

IASI, M. L. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. 2ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 1996.

JESUS, P. M. **Grafite: Uma Análise Estética e Discursiva da Representação Afrodescendente**. III Seminário de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas. Sergipe 2013

KERGOAT, D. **Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais**. Novos estudos CEBRAP, n. 86, março, 2010, pp. 93-103

KONDER, L. **Os Marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. - 2.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2013. 212p. – (Coleção Arte e Sociedade).

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEFEBVRE, H. **A cidade do capital**. Trad. Maria Helena Rauta Ramos e Marilene Jamur. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

LEFEBVRE, H. **A irrupção a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos**. São Paulo, Editora Documentos LTDA, 1968.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Trad. Sérgio Martins. – 3ª ed. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana do mundo moderno**. Trad. Jorge Alvarez. Lisboa: Ulisseia, 1968.

LEFEBVRE, H. **Espaço e Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEFEBVRE, H. **O Pensamento Marxista e a Cidade**. Trad. Maria Idalina Furtado. Casterman: Ulisseia, 1972.

LIMONAD, E., BARBOSA, J. L. **“Why don’t we do it in the road?” (Por que não o fazemos na rua?)**. Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales Universitat de Barcelona. Vol. 22, 2017.

LODI, M. I. **A escrita das ruas e o poder público no Projeto Guernica de Belo Horizonte**. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação Mestrado em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.

LUCKÀCS, G. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução Rodnei Nascimento; revisão da tradução Karina Jannini. – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

LUCKÀCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. Apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. – 2.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUCKÀCS, G. **Para uma ontologia do ser social I**; tradução Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. - São Paulo: Boitempo, 2012.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Nova Cultura, 1985.

MARX, K. e ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Trad.: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 2. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MAZETTI, H. **Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade**. Intercom XXIX. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília, 2006.

NETTO, J. P.; BRAZ, Marcelo. **Economia Política: uma introdução crítica**. v. 1. Coleção Biblioteca Básica de Serviço Social. São Paulo: Cortez, 2006.

NETTO, J. P.; CARVALHO, M. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 1996. pp. 64- 93.

OLIVEIRA, R. C. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PERES, Aline Fernandes [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 21 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (26:33 min)

PERROT, M. **Minha história das mulheres**; tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESQUISA da ActionAid, 2016. Disponível em: <[http://actionaid.org.br/na\\_midia/em-pesquisa-da-actionaid-86-das-brasileiras-ouvidas-dizem-ja-ter-sofrido-assedio-em-espacos-urbanos/](http://actionaid.org.br/na_midia/em-pesquisa-da-actionaid-86-das-brasileiras-ouvidas-dizem-ja-ter-sofrido-assedio-em-espacos-urbanos/)>. Acesso em: 02 de Setembro de 2019.

PISCITELLI, A. **Recriando a (categoria) mulher?** In: ALGRANTI, L. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero. Textos Didáticos*, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2001.

REIS, R. R. **“Arte e cidade. Considerações críticas sobre arte e valor na sociedade de classes”**. In *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2015, pp. 317-333.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2015000200317&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2015000200317&script=sci_abstract&tlng=pt)

REIS, R. R.; NOGUEIRA, Sonia Aparecida. **Arte e promessa de liberdade: das contradições das vanguardas ao impasse da formação estético-cultural na Atualidade**. *Revista Trabalho & Educação*. Belo Horizonte, v.24, n.1, p.215-231, jan-abr, 2015.

RODRIGUES, M. **Michel Foucault sem espelhos: um pensador proto pós-moderno**. PPGSS/UFRJ/TD, 2006. (Capítulos 1 e 2)

SAFFIOTI, H. **Gênero patriarcado violência**. 2. ed. - São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, A. B. **Estética e ética na perspectiva materialista**. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

SCHERER, G. A. **Serviço Social e arte: juventudes e direitos humanos em cena**. São Paulo: Cortez, 2013.

SILVA, Alyne Evelyn Santos. [outubro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 09 out. 2019; 2 arquivos. Mp4 (15:06 min e 43:32 min)

SILVA, Cynthia Dias da Silva. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 14 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (26:41min)

SOARES, Susan Pereira dos Santos. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 18 set. 2019; 1 arquivo. Mp4 (25:10 min)

TARTAGLIA, L. R. S. **Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Geografia)- PPGEO, Universidade Federal Fluminense, 2010.

THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses. In.: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.). E. P. **Thompson**: as peculiaridades dos ingleses e outros artigos. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1998. v. 1. (Coleção Textos Didáticos)

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TIBURI, M. A diferença entre feminismo e feminino. In: Revista Cult, out de 20013.

TIBURI, M. **Direito Visual à Cidade**. In: Revista Redobra, n 12, ano 04, 2013.

TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rosa do Tempos, 2018.

TONET, Ivo. Atividades educativas emancipadoras. **Práxis Educativa**, v. 9, n. 1, 2013.

TONET, Ivo. **Método científico**: uma abordagem ontológica. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

TVARDOVSKAS, L. S. “Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras”. *Artelogie*, nº 5, Outubro 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>. Acesso em 20/01/2015.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

VAISMAN Ester e VEDDA Miguel (org.). Lukács: **Estética e Ontologia**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2014.

VALÉRIO, Nathália dos Santos. [setembro 2019]. **Entrevista concedida a: Priscila Rodrigues de Castro**. Rio de Janeiro, RJ, 21 set. 2019; 1 arquivo. mp4 (36:22 min)

VÁSQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WELLER, W. **A invisibilidade feminina nas (sub)culturas juvenis**. In: Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana. Organizadoras Márcia Regina da costa e Elizabeth Murilho da Silva. – São Paulo: Edc, 2006. P.111 – 148.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, R. **Marxismo y Literatura**. 2ª ed. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007

WILLIAMS, R. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. 1ed.. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ZENI, B. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva.** *Estudos Avançados Jan/Abril 2004*, vol.18, n.50, São Paulo. pp.225-241.

ZUKIN, S. **Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e espaço urbano.** In Arantes, Antônio Augusto (org.). *O espaço da diferença.* Campinas, Papirus, 2000. pp 104-115.



## GLOSSÁRIO<sup>115</sup>

Back to back -	Graffiti que cobre toda uma extensão do fim ao começo.
Bboy -	Dançarino de breakdance elemento da cultura Hip Hop
Bolsominion -	Gíria para identificar eleitores de Bolsonaro
Bomb -	É o estilo mais comum de graffiti, caracterizado pelos desenhos e formatos rápidos.
Boy -	Gíria para definir homens heterossexuais
Break -	Elemento da cultura Hip Hop, estilo de dança de rua.
Brother -	Gíria para identificar irmandade
Bubble letters -	Graffitis com letras em formatos de bolhas.
Crew -	Grupo de pessoas que se reúne para grafitar periodicamente.
Deprê -	Gíria para identificar um sentimento de depressão
DJ -	Disc Joceky, elemento da cultura Hip Hop, pessoa que reproduz música.
Drama queen -	Gíria gay para definir esteriótipos de pessoas que fazem escândalo.
Explanar -	Gíria para identificar o que é obvio.
Freelancer -	Trabalhos por contratos autônomos
Freela -	Gíria para trabalhadores e trabalhos como freelancer
Free style -	Graffiti desenvolvido de forma livre e improvisado.
Funk -	Estilo musical carioca
Grapixo -	União das técnicas do graffiti com o pixo, que resulta em bombs mais elaborados, com cores, sombras e detalhes.
Hip hop -	Movimento que consistem em cinco elementos artísticos.
Hopper -	Pessoa que se envolve com o movimento Hip Hop
Instagram -	Rede social que compartilha fotos
Lambe/ lambe/ paste Up -	Arte elaborada em papel e coladas com cola branca ou goma nos muros.
Manas -	Gíria que corresponde ao tratamento afetivo entre mulheres
Minas -	Gíria que identifica mulheres
Mutirão -	Organização coletiva para grafitar determinado local

Mural -	Graffiti em grandes proporções
Persona/ personagem/ bonecos/ characters	Graffiti de personagens, ou retratos.
Play -	Gíria derivada da palavra playground para identificar uma área de diversão
Puts -	Gíria que expressa surpresa
Poster street -	Cartazes elaborados para serem colados na rua.
Rolê -	Pequena saída de casa, volta na rua.
Sopa de letras -	Vários bombs misturados, um em cima do outro.
Spray/ jet -	Dispositivo mecânico que permite vaporizar partícula de tinta
Stencil -	É caracterizado pelo uso de um molde vazado que produz o contorno da imagem.
Stickers -	Adesivos autocolantes com informação gráfica
Street art -	Toda arte que se desenvolve inicialmente nas vias públicas
Tag -	Assinatura do nome ou apelido do grafiteiro.
Throw-up-	Vomito, estilo simples de letra, usado nos bombs. Geralmente feito em duas cores.
Vibe -	Gíria que define a transmissão de energias
Xarpi -	Inversão da palavra pixar, é o estilo carioca de pixação.
Writer -	Grafiteiro, praticante da arte de graffiti, escritor urbano.
Wildstyle -	Uma forma complexa e detalhada de graffiti é caracterizada pelas intersecções das formas geométricas.
3d -	Estilo tridimensional, baseado num trabalho de brilho / sombra das letras.
@ -	Gíria que identifica a localização dos endereços pessoais nas redes sociais

## APÊNDICE



- Pammela Castro:** <https://panmelacastro.carbonmade.com/>  
 Artista visual com mestrado em arte contemporânea pela UERJ é bacharel em pintura pela escola de belas arte da UFRJ. Trabalha com murais de graffiti, performances, vídeos, esculturas, instalações,  
 1 entre outros. Suas temáticas se voltam ao corpo da mulher e ao questionamento do feminino e ao ativismo em relação aos direitos humanos e à não violência contra a mulher.



- Georgia Totto O'Keeffe:**  
 (Sun Prairie, 15 de novembro de 1887)  
 2 Pintora estadunidense, conhecida por suas pinturas com foco em detalhes de flores, a paisagem, e arranha-céus de Nova Iorque, é considerada como a "mãe" do modernismo dos Estados Unidos.



- Paula Rego:**  
 (Lisboa, 26 de janeiro de 1935)  
 3 Importante e premiada artista portuguesa que desenvolve temáticas muito pessoais como também questões do imaginário feminino.



- Jlo Borges:** @jloborges  
 4 Artista visual, poeta e grafiteira formada em história, é moradora de Irajá, Zona Norte do Rio de Janeiro.



- Annie Gonzala:** @ganzalarts  
 5 Nascida em Salvador, usa a técnica da Aquarela para pintar suas memórias, encontros e experiências. Suas temáticas envolvem a afetividade lésbica e negra.



- Marta Supernova:** @martasupernova  
 Artista visual e sonora, ritmista e DJ. Graduada na PUC-Rio em  
 6 Comunicação com habilitação em cinema, Marta utiliza em suas obras técnicas de pintura, desenho, vídeo, arte sonora e música.



- Pam Guimarães:** <http://pamguimaraes.blogspot.com/>  
 7 Graduada em Artes Cênicas: Licenciatura em Teatro - UFAL; Fotógrafa, videomaker, poeta e Pesquisadora em Performance, sócia-dirigente do E.M.I (Estúdio Máquina de Ideias).



**Arcasi:** @\_arcasi

- 8 Artista afroindígena da Marambaia, nasceu em Belém-Pará. Desde 2006 desenvolve experimentações com poesia, fotografia e performance. Participou do Programa de Práticas Artísticas Contemporâneas na Escola de Arte Visuais do Parque Lage (2015), estuda História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ e integra os coletivos Casa da Quinta e Afroresistências.



**Marcela Falci:** @mvfalci

- 9 Mineira de Belo Horizonte. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.. Trabalhou como modelo, bacharel em Artes Cênicas. Na sua arte mistura fotografia, vídeo e performance, e investiga questões sobre os padrões femininos de corpo ideal.



**Juliana Fervo:** @julianafervo

- 10 Arte educadora, artista plástica e artista de rua pernambucana e moradora do Rio de Janeiro.



11 **Luna Buschinelli:** @lunabuschinelli

- Paulistana grafiteira, desenvolve trabalhos com nanquim e aquarela.



**Alexandre Farto:** @vhils

- 12 Pintor e grafiteiro português. Desenvolveu uma técnica usando explosivos, grafite, restos de cartazes e até retratos feitos com metal enferrujado para criar retratos e frases.



**Lídia Viber:** @lidiaviber

- 13 Mineira de Belo Horizonte da comunidade do Taquaril hoje vive na cidade do Rio de Janeiro, formada na Faculdade de Cinema de Animação na UFMG a artista desenvolve trabalhos com graffiti e tatuagem.



**Camiz:** @camilacamiz

- 14 Carioca nascida na zona norte da cidade do Rio de Janeiro desenvolve trabalhos com graffiti, gravura, pinturas, desenhos e tatuagem.



**Rafamon:** @rafamon

- 15 Mineira da cidade Monte Sião, atualmente vive na cidade do Rio de Janeiro. Trabalhou com moda e artes plásticas. A artista desenvolve trabalhos muralísticos e tem como características cores fortes e vibrantes.



- 16 Camila Sent:** @camilasent  
Artista plástica.



- 17 Russinha:** @russinhamacedo  
Desenvolve trabalho com pintura e colagens.



- 18 Malu:** @maluvibe  
Capoeirista, grafiteira.



- 19 Hanna Lucatelli:** @hlucatelli  
Paulista forma em design de moda desenvolve trabalhos com desenho e pintura, suas temáticas são mulheres e deusas contemporaneas. Na rua utiliza tinta, canetas, pincel entre outros.



- 20 Marcela Cantuária:** @marcelacantuarua  
Carioca, formada em pintura na Escola de Belas Artes – UFRJ. Seus trabalhos dizem sobre momentos históricos e horizontes futuros, numa perspectiva feminista, socialista e mágica.



- 21 Ana Karla:** <https://www.aliaseditora.com/>  
Mediadora de escritas e leituras, escritora, idealizadora da Aliás Editora, coletivo de mulheres. Mediadora de oficinas de zines. Cofundadora da ONG Zinco, Centro de Pesquisa e produção de Mídias Alternativas.



- 22 Tasila do Amaral:**  
Nascida no interior de São Paulo em Capivari em setembro de 1886 foi uma pintora, desenhista e tradutora brasileira. Foi central para a primeira fase do movimento de arte modernista no Brasil. Seu quadro Abaporu, de 1928, inaugura o movimento antropofágico nas artes plásticas.



- 23 Chimamanda Ngozi Adichie:** <https://www.chimamanda.com/>  
Escritora feminista nigeriana. Ela é reconhecida como uma das mais importantes jovens autoras anglófonas de sucesso.
-



- Kátia Lund:** <https://vimeo.com/user9198621>  
24 Diretora de cinema e roteirista. Um de seus trabalhos de destaque foi a Co-direção do filme Cidade de Deus.



- Gentileza:** falecido em maio de 1996 o artista ficou conhecido como Profeta, por pregar pelas ruas do centro da cidade do Rio, por meio de inscrições que ainda podem ser vistas nas pilastras do Viaduto do Gasômetro.



- Kobra:** <http://www.eduardokobra.com/>  
26 Eduardo Kobra é paulistano e muralista desenvolve trabalhos com pinturas de street art tridimensionais e imagens hiper-realistas, muitas vezes baseadas em fotografias de personalidades com presença de muitas cores.



- Os gêmeos:** <http://www.osgemeos.com.br/pt>  
27 Otávio Pandolfo e Gustavo Pandolfo paulistanos pioneiros do graffiti iniciando seus trabalhos no ano de 1987, sempre trabalhando juntos desenvolveram um estilo próprio. Geralmente tratam de questões sociais e políticas com personagens em amarelo e características muito próximas a grande maioria dos brasileiros.



- Cranio:** <https://cranioartes.com/about-sobre/>  
28 Fabio de Oliveira Parnaíba paulistano tem como personagem a figura dos índios geralmente pintados de azul com temáticas voltadas ao consumismo, meio ambiente e política.



- 29 **Elza Soares:**  
Cantora e compositora carioca.



- 30 **Priscila Roxo:** @priscilarooxo  
Carioca da Baixada Fluminense grafiteira e artista visual.
-