

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

LENITA RAMOS VASCONCELOS

GRAFITEIRAS NAS TRAMAS DE ARTE, JUVENTUDES E ESPAÇOS
FORMATIVOS NA CIDADE

Seropédica

2015

LENITA RAMOS VASCONCELOS

**GRAFITEIRAS NAS TRAMAS DE ARTE, JUVENTUDES E ESPAÇOS
FORMATIVOS NA CIDADE**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, no Curso de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

Seropédica

305.4
V331g
T

Vasconcelos, Lenita Ramos, 1986-
Grafiteiras nas tramas de arte,
juventudes e espaços formativos na cidade /
Lenita Ramos Vasconcelos. - 2015.
123 f.: il.

Orientador: Aristóteles de Paula Berino.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de
Pós-Graduação em Educação, Contextos
Contemporâneos e Demandas Populares.

Bibliografia: f. 120-123.

1. Mulheres - Teses. 2. Mulheres -
Aspectos sociológicos - Teses. 3. Grafitos
- Aspectos sociais - Teses. 4. Arte de rua
- Teses. I. Berino, Aristóteles de Paula,
1965- II. Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em
Educação, Contextos Contemporâneos e
Demandas Populares. III. Título.



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO / INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e
Demandas Populares (PPGEduc)

LENITA RAMOS VASCONCELOS

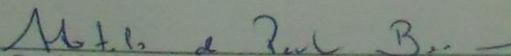
**"GRAFITEIRAS NAS TRAMAS DE ARTE, JUVENTUDES E
ESPAÇOS FORMATIVOS NA CIDADE"**

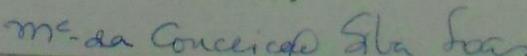
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas
Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em
Educação.

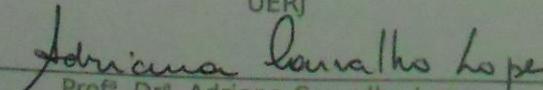
Linha de Pesquisa: Estudos Contemporâneos e Práticas Educativas

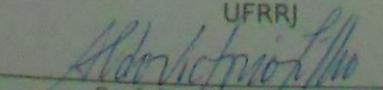
Dissertação aprovada em 29/04/2015.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Aristóteles de Paula Berino (Orientador)
UFRRJ


Prof. Dr. Maria da Conceição Silva Soares
UERJ


Prof. Dr. Adriana Carvalho Lopes
UFRRJ


Prof. Dr. Aldo Victorio Filho
UERJ

Nova Iguaçu (RJ)
Abril/2015

A todas as mulheres que reinventam seus espaços, principalmente as de minha família, que superam muitas das questões sociais que envolvem classe, gênero e raça.

AGRADECIMENTOS

No dia de minha despedida do trabalho, onde precisei me desligar para a entrada no mestrado, dois amigos me disseram: “Vá e carregue nosso sonho”. A fala de meus companheiros revela seus desejos de ingresso na pós-graduação, assim como as dificuldades encontradas por quem possui suas origens nas classes populares. Tenho consciência de que, na realidade em que estou inserida, realizar o mestrado não se trata só de interesse e esforço meu, mas também um privilégio, muitos que possuem o mesmo desejo não podem realizá-lo. Por isso, meu primeiro agradecimento será a todos aqueles que seguem, principalmente no campo da educação, a fim de realizar um bom trabalho e tentando manter a continuidade em sua formação, pelo caminho acadêmico ou não.

Em seguida, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Aristóteles de Paula Berino pela confiança depositada em mim, e à banca pelas contribuições. Aos amigos de turma e aos demais professores do programa PPGEDUC.

Agradeço a minha mãe, Sonia, e ao meu irmão, Leonardo, pelo apoio em todos os momentos, em todas as minhas decisões. Agradeço também aos demais de minha família que me apoiaram mesmo sem entender muito bem minha caminhada. Aos profissionais que cuidaram de minha saúde, principalmente minha terapeuta Renata, que me ajuda constantemente a viver o momento presente e ter liberdade para ser quem sou.

Aos amigos que estiveram comigo, em especial Neuza Maria, que me incentivou a realizar a prova para entrada no mestrado, e Sandro Santana, o companheiro com quem dividi as angústias e alegrias durante o processo.

Às grafiteiras que aceitaram participar da pesquisa, proporcionando conversas inesquecíveis, mostrando seus olhares sobre a cidade, e até mesmo me apoiando em conversas particulares quando surgia alguma dificuldade na escrita.

RESUMO

As cidades são cenários de muitas relações, os movimentos que emergem nesse contexto elucidam a produção de conhecimento e as formas que os sujeitos encontram de transformar e fazer parte dos espaços. As juventudes possuem uma íntima ligação com a vida urbana, possuem uma essência híbrida e transitória, da mesma forma que as culturas com as quais interagem. O *graffiti* é uma cultura que surgiu de movimentos de resistências e compõe a paisagem urbana, fazendo parte da vida tanto daqueles que elaboram quanto dos que transitam pelas ruas. A atuação de mulheres ainda não é usual nesse tipo de arte, o que talvez possa ser explicado pelo caráter subversivo em que a mesma surgiu, assim como pelo desencontro com alguns dos padrões sociais, em especial os que envolvem as questões de gênero. Os personagens e textos grafitados trazem elementos diferentes dos que normalmente são expostos na cidade por meio de intervenções do Estado e da mídia, criando novas paisagens e representações. Existe, portanto, todo um processo educativo/formativo nas redes de experiências presentes nas ruas, da qual o *graffiti* faz parte e as mulheres vêm se inserindo. A pesquisa aborda as criações de mulheres que realizam *graffiti* na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, tal universo é abordado metodologicamente por meio de relatos das artistas e da autora. Para tanto, são levantadas discussões que envolvem a vivência nos/com/pelos espaços, principalmente o meio urbano; as esferas do público e do privado; e a experiência de mulheres de diferentes perfis nesse contexto.

Palavras-chave: Espaço. Cidade. Juventudes. Mulheres. *Graffiti*.

ABSTRACT

Cities are the scenarios of many relationships, and the movements that emerge in this context elucidate the knowledge production and the ways that subjects found to perform transformations and to be part of the spaces. Youths have a close connection with urban life, as well as a hybrid transient essential, just like the cultures they interact with. Graffiti is a culture that emerged from resistance movements and makes up the urban landscape as part of the life of both who work it out and who just walk through the streets. The involvement of women is still not usual in this type of artistic manifestation, which may be explained by the original subversive character in which such art emerged, as well as by the mismatch with some of the social patterns, especially those relating to gender issues. Graffiti characters and texts bring elements different from those usually exposed in the city through State and media interventions, creating new landscapes and representations. There is therefore an entire education and training process in the experiments networks found in the streets, which graffiti is part of and in which women have been inserting themselves. This research addresses the creations of women undergoing graffiti in the metropolitan area of Rio de Janeiro, and this universe is methodologically approached through reports from the artists and the author. To this end, discussions are raised involving living in, with, and through the spaces, especially the urban environment; the public and private spheres; and the experience of women of different profiles in this context.

Keywords: Space. City. Youths. Women. *Graffiti*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Lapa, Rio de Janeiro	18
Figura 2 - Escritas em seu punho.....	59
Figura 3 - Homem contempla o mutirão de <i>graffiti</i> da Maré	65
Figura 4 - Crianças observam Mari realizando uma obra em Bonsucesso.....	70
Figura 5 - Quantos pedaços me levaram?.....	82
Figura 6 - <i>Graffiti</i> de NegaHamburguer	83
Figura 7 - Obra de Di Couto em Ipanema	84
Figura 8 - <i>Graffiti</i> de Panmela Castro no centro do Rio de Janeiro	85
Figura 9 - <i>Graffiti</i> de Suka (Sukitinha).....	89
Figura 10 - Amor	91
Figura 11 - Bicicleta	91
Figura 12 - Letra.....	91
Figura 13 - Outros tipos de trabalhos de Suka.....	92
Figura 14 - Passagem subterrânea do Catumbi	92
Figura 15 - <i>Graffiti</i> de Tati?	94
Figura 16 - Mari grafitando	96
Figura 17 - Figura feminina.....	98
Figura 18 - Passagem subterrânea do Catumbi	98
Figura 19 - <i>Graffiti</i> em Bonsucesso, Rio de Janeiro.....	99
Figura 20 - <i>Graffiti</i> de Marcela	99
Figura 21 - Marca do gênero	103
Figura 22 - Criança	103
Figura 23 - Monstrinho.....	104
Figura 24 - Recado	105
Figura 25 - <i>Graffiti</i> de Zara	109
Figura 26 - Traço inicial do rosto de uma mulher	110
Figura 27 - Mais um rosto feminino	110
Figura 28 - <i>Graffiti</i> do artista "Leo", em Copacabana.....	111
Figura 29 - Homem e sua letra com coração	112

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	METODOLOGIA	14
3	REDES ENTRE O CONCRETO E OS FLUXOS: CIDADE EM CONSTRUÇÃO	17
3.1	PERCURSOS, CONCEITOS E PARTICIPAÇÃO.....	17
3.2	ESPAÇOS FORMATIVOS	24
3.3	DE ONDE SE FALA: PASSOS DO/NO RIO DE JANEIRO.....	29
3.4	CONSIDERAÇÕES SOBRE MULHERES E CIDADES	34
3.5	JUVENTUDES NOS ESPAÇOS URBANOS	39
4	CIRCULANDO ENTRE AS ESFERAS DO PÚBLICO, DO PRIVADO E SEUS ENREDAMENTOS	45
4.1	REFLEXÕES SOBRE MULHERES DA RUA	45
4.2	TRANSITANDO ENTRE OS ESPAÇOS.....	49
4.3	CORPOS EM QUESTÃO	57
4.4	ARTE URBANA: LOCALIZAÇÃO E VIVÊNCIA	65
5	ENCONTROS COM O <i>GRAFFITI</i>: HISTÓRIAS, OLHARES E INSERÇÃO FEMININA	72
5.1	ORIGENS E SITUAÇÕES ATUAIS DO <i>GRAFFITI</i>	72
5.2	<i>GRAFFITI</i> COMO UMA CULTURA JUVENIL.....	79
5.3	INSERÇÃO FEMININA	81
6	CRIAÇÕES DE GRAFITEIRAS: MARCAS DOS RELATOS	87
6.1	SUKA - “ALGO ACONTECE NA CIDADE”	87
6.2	TATI: REVITALIZAÇÃO DA CIDADE, A ONDA DO COLORIDO.....	92
6.3	MARI: “MAIS SAÚDE, MAIS EDUCAÇÃO”	96
6.3.1	Marcela: História e Representação	99
6.3.2	Natália (Liks): Experimentação do mundo, construção de si	104
7	INVENÇÕES PELA CIDADE – ENTRE A RUA E AS INSTITUIÇÕES	108
7.1	REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO <i>GRAFFITI</i>	108
7.2	FORMAS DE APROPRIAÇÃO DA CIDADE: RUA E INSTITUIÇÕES.....	112
7.3	TRANSFORMAÇÕES DE SI MESMAS E DO MUNDO	115
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118

1 INTRODUÇÃO

Saindo do elevador após um dia de aula, vi um rapaz sentado no hall da universidade e ele ouvia atentamente a duas mulheres que, entusiasmadas e expansivas lhe falavam; ao seu lado havia uma placa que dizia “Escuto hoje sua história de bicicleta”, fiquei curiosa e me aproximei para entender melhor o que se passava, e quem sabe também escutar uma história. Minha curiosidade surgiu não só por ser uma situação inusitada a qual eu queria entender, mas também por perceber a quantidade e diversidade de relatos que poderiam emergir dali. Quando cheguei mais perto, a mulher já estava terminando sua fala, não entendi muito bem o caso, mas continuei ali até que ela terminasse e se despedisse. Assim que se foram, questionei sobre o que se tratava, e fui informada que era um projeto de uma peça teatral que abordaria as experiências de uma menina com sua bicicleta. Fiquei encantada, instantaneamente imaginei o espetáculo, assim como pude sentir o vento no meu rosto e a adrenalina de descer sem freio uma ladeira. O rapaz me perguntou então se eu também tinha algo para lhe contar, e, um tanto envergonhada disse que não, pois não sabia andar de bicicleta. Com um sorriso ele me disse que várias pessoas haviam ido até ele expor que da mesma forma que eu, não tinham tal habilidade, mas que ainda assim possuíam uma história para contar.

Tentando pensar nos motivos que me conduziram até minha “inaptidão”, percebi que não poderia haver apenas uma razão, mas que aquele “não saber” fazia parte também das minhas muitas histórias, e também das histórias que cercavam os que faziam/fizeram parte de minha vida. A primeira que coisa que me veio à cabeça foi que nunca tive uma bicicleta, eram caras demais, depois lembrei que meu irmão estava inscrito nessa mesma realidade, todavia, pôde aprender por ter a autorização de brincar pelos arredores do bairro e pegar emprestado com os amigos. Minha mãe me parecia muito protetora, eu percebia que as outras crianças de classes populares tinham muito mais liberdade de explorar as ruas. Essa característica de minha mãe talvez possa ser explicada por sua origem rural, “lá na roça”, como ela diz, as coisas eram bem diferentes. A cidade, para ela, era e é demasiadamente imprevisível e perigosa, principalmente para uma menina.

Durante muito tempo convivi com as “amarras” de não poder sair sozinha, e apesar de sempre saber aproveitar minhas brincadeiras solitárias e meus espaços inventados em minha própria casa, queria muito poder conhecer outros lugares e poder estar nas ruas por mais vezes e mais tempo. Nesse período, morava no bairro de Ramos na zona norte do Rio de Janeiro, (coincidentemente esse é um de meus sobrenomes) um dos locais que mais gostava de ir era a “praia de Ramos”, que na época já não era apropriada para banho e fazia parte das piadas

sobre aquele território, mesmo assim era possível fazer esculturas de areias, correr e catar conchas. Pouco a pouco fui percebendo formas de estar em mais locais, de descobrir coisas, de percorrer caminhos por conta própria. A primeira coisa que percebi foi que poderia estar em outros locais, como algumas casas e instituições, sem causar alarde ou preocupação, então, além da escola, onde mais eu poderia estar longe dos olhares protetores de minha mãe? Por volta dos 8 anos de idade pedi para ser matriculada na catequese, sem ter necessariamente interesse nos assuntos religiosos, queria apenas novas experiências, e era de graça! Confesso que não me recordo de uma aula sequer, mas lembro de ter sido o primeiro lugar que pude fazer o trajeto de volta para casa sozinha; lembro-me de ter uma amiga com quem fiz um “pacto de sangue”; lembro-me de ter descoberto que algumas crianças de minha idade já namoravam, e passando a considerar a ideia, tive minha primeira paixão platônica; lembro-me de participar dos corais, eventos e peças; lembro-me da primeira procissão da qual fiz parte vestida de anjo, e que nunca pelas ruas havia recebido olhares de estranhos tão respeitosos e sublimes.

No início da adolescência deixei de frequentar a igreja regularmente, parecia que lá já não havia mais o que ser explorado, já tinha mais idade e um pouco mais de liberdade do que antes, além disso, nunca me senti verdadeiramente à vontade com os dogmas católicos. Mas ainda reconheço a importância daquele espaço para mim, um valor que não tem nada a ver com sua “santidade”, muito menos com algumas “verdades” que insistiam em me dizer, foi uma importância que eu mesma construí. Assim como eu, cada sujeito que passou por lá criou seus próprios sentidos, suas próprias lógicas.

No ensino médio, estudava em um colégio técnico, de horário integral. Esse foi o momento em que tive a oportunidade de estar em muitos ambientes, o horário mudava a cada semestre, horários que minha mãe não precisava saber, e mesmo se soubesse nunca decoraria, pois para todos os efeitos eu estaria sempre na escola. Mais uma vez as pessoas com a minha idade já tinham a autorização de estar e transitar em lugares que eu nem ousaria pedir, muitas de minhas amigas já passavam a noite em festas e bailes, para mim, restava aproveitar os horários vagos da escola para ter outras vivências. Uma das coisas que percebi foi a possibilidade de agregar valor às atividades escolares fazendo “trabalhos de campo”, mesmo quando eram solicitadas tarefas simples, andar por aí fazia toda a diferença, entrevistas, fotos, visitas e relatos agradava aos professores, supria nossa falta de computadores e internet e ainda garantia a minha circulação.

Em certo trabalho de matemática deveríamos apresentar estatísticas sobre a quantidade de políticos negros no Rio de Janeiro. Meu grupo decidiu, sem ter muita ideia do que estava

fazendo, ir à Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro a fim de apenas saber se eles teriam algum material. Na portaria, perguntávamos aos funcionários se havia alguma fonte de dados, quando uma mulher, que trabalhava com uma das vereadoras da época nos convidou para entrar e olhar com nossos próprios olhos: “Vocês querem saber quantos vereadores negros temos no Rio hoje? Por que não entram e contam? Podem conversar com eles também!”. Eu não fazia ideia de que tinha o direito de entrar em um lugar como aquele sempre que eu quisesse conferir a frequência dos políticos, muito menos solicitar conversar com eles. Havia três vereadores negros, entre eles uma mulher, um deles faltara no dia (mas segundo aqueles que conversaram conosco, ele ainda não sabia que era negro). Sempre me foi claro que muitos lugares não eram feitos para mim, seja por eu ser pobre, por ser negra, por ser mulher, por ser jovem, enfim...

Nesse dia, aquele ínfimo número de negros na câmara confirmou o que eu percebia cotidianamente, porém, esse mesmo número e todo o caminho que percorri até ali me fizeram perceber que nem sempre conseguiriam me impedir de estar nos lugares que não foram pensados para mim, e mesmo que fosse posta onde realmente não conseguisse sair, de algum modo encontraria minhas formas de interferir, e criar outra lógica. Ao nos despedirmos do local, eu e minhas três amigas pedimos orientação sobre a saída. Enquanto um vigilante nos apontava por onde sair, avistei uma longa escada com corrimão dourado e trabalhado, e um tapete que percorria todos os degraus. Interrompi o vigilante para perguntar se poderia descer por ali, “Ali, pelo tapete vermelho.”. Com uma risada ele respondeu que sim, então descemos, por um tapete vermelho, com muito mais do que um trabalho de matemática.

Tanto quanto as visitas a diferentes aos locais, os caminhos me fascinavam, as paisagens, os perigos, os incômodos que causávamos com nossas conversas altas e risadas, pegar o ônibus errado e ir parar em qualquer lugar. Colocávamo-nos em “missões”, como tentar encontrar a avó de uma amiga, que por uma briga de família nunca lhe foi apresentada, tínhamos apenas um nome e toda a Favela do Jacarezinho para vasculhar, perguntando em cada esquina se alguém já teria ouvido falar de tal pessoa. Também aconteciam as andanças, sem um objetivo e sem uma “desculpa” para tal, as paradas nas praças, os lanches coletivos e as sessões de filmes nas casas dos amigos. Entre instituições e ruas, entre as atividades propostas e o que realmente escolhíamos fazer, entre os períodos destinados ao lúdico pela cidade, percorríamos do Complexo do Alemão à Urca, do Méier à Floresta da Tijuca, das esquinas aos mirantes.

Voltando à minha história inicial com a bicicleta, não aprendi a andar por muitos motivos, onde questões sociais e culturais estão envolvidas. Talvez eu possa simplificar

dizendo que essa prática não teve uma regularidade em minha vida. Tentei algumas vezes em minha juventude aprender a andar, alguns amigos se sentiam quase na obrigação de me devolver o tal pedaço de infância que dizem me faltar. As tentativas não davam certo, pois eram esporádicas: certo dia em uma viagem, certa tarde em um passeio... e mesmo sem a prática efetiva desse andar, tive contato com ela: ouvindo os ruídos das rodas nas pedaladas, o arrastar no chão das freadas bruscas e o soar das que possuem buzina; vendo os cabelos das meninas, que dançavam com o vento durante seus passeios; invejando as crianças que aos poucos retiravam as rodinhas de suas “magrelas”; percebendo a importância de levantar os quadris nos solos irregulares para evitar o desconforto dos impactos; notando ao longo do tempo seus usos e desusos de acordo com os contextos de espaço.

Minha relação com os espaços faz parte de um entrelaçado de contextos, entre eles, o de ser mulher. Eram postas diante de mim muitas associações ao que era privado, meu corpo feminino não deveria vagar, não era só perigoso, era inadequado. Alguns adultos me aconselhavam que “menina que fica muito na rua fica mal falada”, portanto, me expor nos espaços públicos parecia ser também assumir parte da responsabilidade sobre os males que pudessem acontecer. Não era só em minha casa que aprendia sobre essa “inadequação”, era nas mídias, nas escolas, nas ruas, nas conversas, etc.

A família, a escola e a igreja podem ser consideradas como instituições que contribuem para a reprodução de valores, crenças e aprendizagens que reforçam as opressões. De fato, esses territórios citados são de grande influência e produzem forças alocadas em pequenos e grandes discursos-ações que vão de encontro com a manutenção de uma ordem vigente, contudo, também sofrem impactos, se misturam com o movimento da vida, com os emaranhados de histórias que deixam as relações complexas, impossíveis de ter um total controle ou previsibilidade. É fácil identificar grandes movimentos que resistem aos esforços das dominações e opressões, como as organizações de estudantes, trabalhadores, minorias, etc. Mas o que há onde justamente parece não haver nada? Quais são as formas encontradas cotidianamente para ser e estar no mundo que não necessariamente são sempre atos de subversões às hegemonias? Aprendi a encontrar maneiras de conhecer espaços não só para enfrentar as restrições que eu tinha quanto a isso, acredito que tenha elaborado essas artimanhas, principalmente para ser, estar e fazer no/pelo/para o mundo. Fazendo uso também do que me era permitido e/ou imposto, consegui muitas vezes chegar e descobrir novos horizontes por minha própria conta.

Meu aprendizado acontecia quando criava alternativas para viver diante dos contextos apresentados e quando novas situações surgiam pelo meu fazer. Era também no fazer do outro

que minha realidade se construía e se alterava, tecendo um conhecimento enredado. Todo espaço é formativo.

Com a ideia de uma formação nos/com/pelos espaços e a cidade como um rico universo, escolhi o *graffiti* como tema de pesquisa, nele se misturavam as relações com os espaços, a criação artística e a participação de sujeitos de origens diversas. Durante a elaboração do pré-projeto para a entrada no mestrado, me deparei com notícias e obras de mulheres grafiteiras, algumas delas se articulavam em grupos e chegavam a trabalhar de forma bem específica com algumas questões de gênero, como a violência doméstica. Era discutido também a pouca quantidade de mulheres nesta prática, de fato, eram poucas as vezes em que ouvia falar de uma mulher no *graffiti*. Logo, pensei nas possibilidades de vínculos entre as condições sociais que estão presentes diariamente nas histórias das mulheres e uma cultura que emergiu de contextos de enfrentamentos¹, que possui íntima ligação com os espaços públicos. O objeto de meu trabalho passou a ser então as mulheres que realizam o *graffiti*, tendo como questão quais são as criações de mulheres grafiteiras nos/com/pelos espaços.

Para tanto, o presente trabalho terá três partes: a primeira parte trará a cidade como um organismo vivo, complexo, cenário de relações de força, onde emergem as artes de fazer (CERTEAU, 1998) daqueles que a habitam. Na cidade, mesmo quando a velocidade e o caos parecem arrastar tudo o que transita, emergem culturas e conceitos como o *graffiti* e as juventudes. É também nos espaços que se fazem pela vida que neles se instalam, que se aprende a ser e estar; os espaços educam, formam, criam e são criados em uma relação de reciprocidade contínua.

A segunda parte trará reflexões sobre as esferas do público e do privado, assim como algumas questões de gênero que se encontram inseridas nesse contexto. A arte urbana como uma possibilidade de viver a coletividade e construção do conhecimento.

Na terceira parte serão expostas algumas considerações sobre a cultura do *graffiti*: parte de seu histórico, a legislação da cidade do Rio de Janeiro, suas potências e contradições. Nessa parte estarão também as marcas dos encontros com cada grafiteira e um panorama mais geral sobre a inserção de mulheres nessa prática.

¹ No Brasil, o movimento Hip Hop e os protestos pela democratização do país.

2 METODOLOGIA

O presente trabalho não tem a pretensão de tentar contar uma história da mulher, ou de definir quem é a mulher grafiteira, mas sim de conhecer histórias, que em sua pluralidade fazem parte de muitas outras, trazendo com elas os modos encontrados para viver diante das estruturas sociais: “[...] é um dizer sobre aquilo que o outro diz de sua arte, e não um dizer dessa arte [...]” (CERTEAU, 1998, p. 151).

O trabalho terá como princípio os espaços e seus relatos. Todo relato trata de um espaço, em uma narrativa também se escolhe quais caminhos serão percorridos para a organização de uma história. Traz-se de forma detalhada ou se invisibiliza um percurso de acordo com o que se quer contar, com o que faz sentido, sendo assim o relato em si também é um percurso, um espaço vivido:

Todo relato é um relato de viagem- uma prática do espaço. [...] Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés as executam. (CERTEAU, 1998, p. 200).

Os relatos das grafiteiras não serão os únicos neste caminho, me coloco como uma praticante do espaço, falando de diferentes percursos, ambientes e fatos. As conversas com as artistas são mais uma experiência vivida, assim como brincadeiras na escola, saídas na juventude, atividades culturais, etc. Cada vivência cotidiana é entrelaçada como em uma rede, é nessa situação de mistura e interdependência que a formação acontece, por isso, o texto utiliza essa dinâmica, são viagens por espaços e tempos, diálogos entre histórias, sujeitos e olhares.

A inserção de minhas histórias pessoais também traz justamente essa ideia de uma educação pelo/com/no cotidiano, a negação de uma total imparcialidade na pesquisa, afinal, toda escolha, todo discurso está inserido em uma trama formativa, construída ao longo do tempo e dentro dos contextos históricos, políticos e culturais. Coloco-me como um ser inacabado, em formação constante pelos/com/nos espaços que estive, estou e que ainda estarei. Os relatos não estão aqui como uma espécie de conjunto de dados, que podem ser isolados de um contexto, são maneiras de proporcionar encontros: encontros de palavras, de

olhares, de histórias. O conhecimento, a formação e a criação se dão nesse movimento de troca, são maneiras de estar com o que se pesquisa, de dialogar com a questão proposta:

Para responder a estas interrogações torna-se necessário que os jovens sejam estudados a partir de seus contextos vivenciais, quotidianos – porque quotidianamente, isto é, no curso de suas interações, que os jovens constroem formas sociais de compreensão e entendimento que se articulam com formas específicas de consciência, de pensamento, de percepção e ação. (PAIS, 1990, p. 164).

Como base teórica e metodológica serão utilizados os pressupostos de Certeau (1998) como os “usos” dos espaços se configuram; as “maneiras de fazer” e “táticas” encontradas no cotidiano para jogar com as “estratégias” dos mecanismos de reprodução de ordens e privilégios; o relato como algo que realiza o dizer, cria e organiza espaços.

Foram realizados encontros com mulheres que praticam ou já tenham praticado o *graffiti* na região metropolitana do Rio de Janeiro e considerados os seus relatos. A escolha da cidade se deve pela praticidade da proximidade física, pela possibilidade de maior visualização de alguns dos contextos relatados pelas grafiteiras, e pela configuração da cidade do Rio de Janeiro como um dos maiores centros urbanos do país.

Os materiais e superfícies que os grafiteiros estão utilizando estão se diversificando, havendo discussões sobre o que seria ou não um *graffiti*, não pretendo tentar defini-lo, entretanto, para a localização e objetivos da pesquisa, que busca uma relação especial com a cidade, estou considerando as artistas que fazem pinturas na rua.

Apesar de existir um grupo de extrema importância e reconhecimento de *graffiti* voltado para a discussão de questões de gênero no cenário do Rio de Janeiro, quis ter acesso a diferentes perfis, de pessoas que não estivessem necessariamente envolvidas com a militância. Procurei também artistas que não estivessem dentro dos profissionais já legitimados dentro do “mercado” como grafiteiros, a isso atribuo uma busca pelo comum, pelo prazer da prática ainda sem um *status* de profissão. Busquei também contemplar diferentes idades, dos dezoito a mulheres com mais de trinta anos.

Natália (Liks) é a mais jovem, se inseriu na prática por meio da Rede Nami, um grupo de arte urbana feminista. Mariana Vieira (Mari) e Tati Magilioli fazem parte de um coletivo de intervenções urbanas, o grupo é composto por três amigas, mas não possui nenhum tipo de intenção de se identificar tendo como marca sua composição; Marcela Zaroni (Prima Dona) fez parte do primeiro grupo de *graffiti* composto só por mulheres no Rio de Janeiro, era um

coletivo feminino, com intenção de manter a identidade de uma composição de mulheres; e Suelen (Suka) não pertence a nenhum grupo específico, e está há menos tempo na atividade.

As conversas não tiveram perguntas pré-formuladas, a intenção era tentar iniciar uma conversa sobre suas vivências no *graffiti*, que cada uma deixasse surgir o que fosse de mais relevância para si. Apesar de não haver uma estrutura fixa, sempre iniciava a conversa perguntando sobre como surgiu o interesse e a entrada na prática. Ao longo do processo buscava saber qual a importância da atividade em nível de experiência e sensações na vida das artistas.

3 REDES ENTRE O CONCRETO E OS FLUXOS: CIDADE EM CONSTRUÇÃO

3.1 PERCURSOS, CONCEITOS E PARTICIPAÇÃO

Minha juventude foi o momento em que comecei a ter mais oportunidades de circular pelos espaços. Tal fato era extremamente estimulante, tanto por ser algo novo, quanto por representar certa autonomia de meus passos e vontades. A primeira vez que saí do estado do Rio de Janeiro foi em uma visita a uma feira, organizada pela escola, cujos conteúdos interessavam ao curso técnico que cursava na época. O evento foi em São Paulo, a viagem se restringiu a ir de ônibus até o local e retornar, sem visita a nenhum outro lugar, ainda assim, era para mim e para muitos de meus colegas o local (a nível territorial) mais distante que já havíamos visitado.

Quando voltei, me recordo de um amigo ter perguntado sobre o que eu havia achado de São Paulo. Inicialmente, pensei que não havia nada a dizer, afinal, eu apenas tinha passado de ônibus e nem ao menos estava sentada na janela. Mas depois lembrei a única coisa que consegui ver, enquanto me encolhendo por conta do frio jamais sentido antes, espiava, esticando o pescoço, pelos pedaços de janelas que estavam ao alcance de minha vista. Dos lances que pude ver da cidade, parecia haver mais intervenções urbanas, mais frases nos muros, mais símbolos, diferentes tipos de técnicas de intervenções urbanas (*lambe, stencil, graffiti, pichação*). Vi também que as pichações² eram diferentes, as do Rio tinham traços mais sinuosos, mais fluidos, já as de São Paulo eram mais marcadas e lembravam mais algumas figuras geométricas. Então, falei sobre as únicas coisas eu pude perceber sobre a cidade: o frio e as marcas nas paredes. Infelizmente, minha colocação foi vista como desajustada e desprovida de valor, afinal, “isso lá é coisa que uma pessoa inteligente vai reparar?”. No discurso de meu colega, era inadequado destacar, sobre uma cidade, aquele tipo de ação, que aos seus olhos era imprópria, ilegítima e “enfejava” os ambientes. Mesmo o *graffiti*, que hoje possui maior aceitação pela população, ainda era considerado uma prática marginalizada, uma ação inadequada dentro dos comportamentos esperados pelos habitantes. Na verdade sempre me causava curiosidade as imagens das ruas, em especial os desenhos e as frases, olhá-los me fazia perceber que havia vida na cidade, e que eram essas vidas em movimento que faziam efetivamente a cidade existir. O *graffiti* especificamente, me atraía, principalmente, pelas cores e pelos personagens.

² Utilizarei a palavra pichação com a letra “x” por ser a maneira como os praticantes escrevem.

As paisagens que temos contato produzem sentidos, conhecimentos e nos despertam sensações em suas leituras. Não consigo mais imaginar os espaços sem as marcas deixadas por quem já esteve ali, as identificações, histórias, pensamentos e apropriações que surgem pelo que se vê e o que se vive. Lembro-me de um estêncil que me fazia sentar sempre do mesmo lado do ônibus no caminho para a escola a fim de vê-lo, era o rosto de um famoso apresentador de televisão, com uma expressão cômica ao lado de um de seus jargões. Não importava quantas vezes eu via a imagem, ela sempre me fazia sorrir. Lembro-me de um *graffiti* de uma mulher nua, correndo com uma das mãos estendidas, como quisesse impedir algo muito doloroso, é outra figura que sempre me chamou atenção, me fazendo imaginar a quantidade de pessoas que vivem injustiças, todas as dores que podem estar se passando naquele mesmo espaço de tempo em que mirava os olhos sofridos da pintura; lembro-me do personagem “o vendedor de alegrias” do grafiteiro Toz, inspirado nos vendedores de grandes bolas coloridas, que carregam várias delas nas costas unidas por uma rede, encantando as crianças, eles mais parecem, para mim, que carregam sonhos; lembro-me da imagem, em um dos bairros mais famosos do Rio, a Lapa, que mostrava travestis ao lado da frase “travesti não é bagunça” (figura 1), poucas vezes pude ver uma imagem que exprimisse com tanta autenticidade, de forma simples e direta, parte dos sentimentos de sujeitos retratados, muitas vezes, pelo que seria “imoral” e “ridículo”. Muitas das intervenções que me tocaram já nem existem mais, elas nascem, se degradam e desaparecem, mas deixam suas marcas, como uma vida.

Figura 1 - Lapa, Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Essas figuras deixam de ser somente intervenções e passam a ser parte das cidades. Elas tocam/formam os sujeitos que as encontram, mas antes disso, elas estão ligadas a uma

experiência vivida por seus autores, tanto no momento de execução/criação, quanto nas histórias de vidas que os fizeram chegar até aquele espaço, àquela cultura, àquela ideia e obra. Os grafites surgem e habitam os territórios, eles são e estão nos espaços. Sendo assim, não há como pensar essas obras sem considerar o que os sujeitos que as elaboraram vivem e são o que se passa pelas cidades, e os usos (CERTEAU, 1998) feitos dos/com/para os espaços.

As cidades são compostas por elementos muito diversos, que estão constantemente em movimento e relacionam-se mutuamente. Ela é um espaço, um caminho, suas ruas são como as histórias que a compõe, entrelaçadas, singulares, com relações que não podem ser separadas. A história de uma cidade é contada por tudo e todos que dela fazem parte, entretanto, existem diferentes formas de fazer parte dela. Ela é construída pelos sujeitos de acordo com contextos e interesses específicos e coletivos enredados, em seguida, reinventada, reconstruída pelo movimento da sociedade. As pessoas são peças que edificam e são edificadas por ela em uma relação mútua, híbrida e complexa. Os mesmos cenários erguidos pelas pessoas são espaços em que acontecem suas relações.

Quando se trata da composição histórica, cotidiana e complexa das cidades, existe a participação de todos, mesmo dos desprivilegiados nas e para as ações políticas, mesmo para aqueles que são colocados em lugares (físicos e simbólicos) em que pouco se pode desfrutar das estruturas urbanas e da diversidade de ambientes que uma cidade poderia proporcionar. Entretanto, quando se trata da garantia de direitos daqueles que compõem o espaço, assim como o acesso e garantia de participação e intervenção política, as relações de poder interferem sobre as decisões e legitimações que regem cada lugar. Diante disso, as cidades são feita por todos, e também para todos, mas tem como organização a estipulação de privilégios direcionados a poucos. O tipo de participação nas cidades será influenciado não só pela subjetividade de cada sujeito, mas também pelo pertencimento a determinados grupos, o que ele carrega da história, e o que representa culturalmente e politicamente. Pensando na realidade brasileira, em seus espaços, seus recursos, e os movimentos inseridos neste território, para quem os privilégios das cidades foram e são feitos? É possível responder essa pergunta de muitas formas, mas serão apresentadas apenas algumas situações para reflexão pensando especialmente na realidade brasileira.

Primeiramente, pensemos no acesso às diferentes regiões das cidades, tendo em mente as vias e possibilidades de circulação a diferentes pontos. As atuais formas de transportes coletivos, assim como suas vias, privilegiam o transporte individual, e quanto menos “nobre” é considerado o local, menores são as alternativas para a mobilidade. A determinação dos frequentadores de um território acontece também de maneiras mais simbólicas, quando é

demarcado por meio do poder e da cultura a imagem de um lugar, aqueles que não possuem as características circunscritas se afastam, pela ideia de falta de pertencimento ou mesmo de merecimento. Espaços comerciais, residenciais, culturais e de lazer são constantemente edificadas pelas camadas populares, que possuem seu trabalho explorado pelas empresas responsáveis do setor, apesar disso, geralmente, os mesmos que constroem tais locais, posteriormente, não podem fazer proveito do resultado de seu trabalho. Os habitantes com deficiência são praticamente ignorados quanto ao direito de ir e vir e nas possibilidades de atividades que a cidade oferece.

Outra forma de reflexão seria a visualização do que é oferecido a cada região, os recursos investidos. A quantidade de recursos quanto à educação, saúde, saneamento básico, artes e espaços para convivências, como parques e praças, acabam, por sua oferta desigual, sendo mais uma maneira de “classificar o valor” de cada espaço, assim como de quem pertence a ele. Nesse contexto, a ideia que se prega é que os indivíduos devem buscar os lugares mais valorizados de acordo com suas necessidades, seus esforços e merecimento, e não que os direitos deveriam estar assegurados a todos os espaços e a todas as pessoas. O mérito de viver em um espaço com recursos vem acompanhado da noção de exclusividade, sendo assim, aos demais não basta apenas viver em espaços desprestigiados. Pertencer a um território desvalorizado é também não ser digno de frequentar os territórios mais “nobres” contaminando-os com suas faces e costumes menos “civilizados”.

Como uma terceira maneira de ver para quem a cidade é feita é possível identificar o que é permitido viver para cada grupo. Existem tipos de comportamentos e manifestações que são considerados mais adequados do que outros para serem vividos livremente pelas ruas: as condutas esperadas por um homem e por uma mulher são diferentes; as manifestações religiosas são permitidas e condenadas de acordo com suas influências; casais homossexuais ainda não expressam seus carinhos pelas ruas da mesma forma que os heterossexuais; as manifestações culturais como um todo são reconhecidas como legítimas proporcionalmente de acordo com o domínio que seu grupo de origem exerce. Enfim, nem todos os modos de viver são aceitos, principalmente quando expostos nos espaços públicos.

Na quarta possibilidade, atentemos para as representações pela cidade:

A representação inclui as práticas de significações e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. (WOODWARD, 2000, p. 18).

As paisagens da cidade contêm e produzem representações que interferem no que os indivíduos pensam sobre si e sobre o mundo. Uma das fortes produtoras de representações são as imagens publicitárias, estas ajudam a compor identidades como as de gênero e mostram os lugares ocupados por classes e etnias. Pesquisar quem é representado pela cidade e como é representado é também, pensar para quem elas são feitas.

E por fim, as intervenções sem a participação dos moradores. Define-se o que é melhor para as regiões sem considerar os direitos básicos como critérios, investimentos são realizados sem transparência em ações que apenas maquam ou são paliativas para os problemas das cidades.

Foram expostas algumas das tentativas de se estabelecer mecanismos que dizem de maneiras diversas para quem os privilégios de alguns contextos são construídos. Mas, é impossível impedir as ressignificações, os modos de viver que driblam, enfrentam, ou simplesmente respondem de outras maneiras àquilo que tenta lhe criar uma forma/fôrma de estar e se ver no mundo. Os itens anteriormente apresentados passam a ser então não só aquilo que impele uma ordem, mas tudo o que é passível de ser reinventado. Não que eles deixem de existir, todavia, não poderão conter as criações que emergem a partir e/ou apesar de suas presenças. Sobre isso, penso no que Certeau (1998) entende por estratégias, tática e astúcia. Aqueles que possuem o poder calculam formas de criação/manutenção de lugares em que suas vontades sejam privilegiadas, o que se entende pelas estratégias. Já as táticas, se encontram no campo dos que não possuem o poder, os que se movem através das imposições do outro. Nas relações de forças na cidade, o fraco usa as táticas para fazer, ser, estar, viver... um determinado jogo é imposto, mas é impossível ter o total controle das formas de se jogar, nessas formas que se criam e recriam a todo o tempo é onde reside a astúcia, que se faz mais presente quanto maior os níveis de controle e poder diante dela.

Sendo assim, cada espaço segue um caminho, não existe uma trilha pronta, é um caminhar que se altera de acordo com cada pessoa que cruza seu percurso; a degradação e a renovação do tempo; os confrontos pelo poder; as respostas diante das opressões; os obstáculos e os atalhos; os fios que se tecem entre tudo isso, no ritmo das existências. Seguindo seu caminho, as cidades oferecem também a possibilidade de se caminhar por elas, passos que da mesma forma, não são totalmente definidos ou definitivos, os passos dos que constituem a cidade sofrem intervenções contínuas. Esse caminhar constrói e define as cidades, assim como é construído e definido pela mesma.

Independentemente de ser um organismo vivo, imprevisível, o projeto de cidade como um aparato urbano e organizado também faz parte de seu funcionamento, em que três possíveis estratégias para instaurá-lo podem ser destacadas segundo Certeau (1998): a produção de um “espaço próprio”, que recusa a imprevisibilidade e diversidade que possa afetar o determinado “modelo” proposto; a imposição de um sincronismo por meio de ideias “científicas” do que seria “adequado” e “moderno” para um espaço, diante uma história linear e homogênea que sobressaia sobre as tradições “ultrapassadas” e a variedades de histórias que verdadeiramente tecem a cidade; por fim, a construção da ideia de um lugar possível de se classificar e agrupar por partes, gerir a administrar, fazendo ainda com que suas incoerências e seus problemas sejam também utilizados para a manutenção da ordem. Apesar das características em comum que definem a cidade como centros comerciais com concentração de atividades dos setores secundários e terciários da economia, concentração de habitantes etc., nenhuma cidade é igual à outra, e, ao mesmo tempo, uma única cidade nunca será a mesma a cada instante que corre. O espaço é ressignificado conforme o caminho seguido para que chegasse até ali e com o que acontece no tempo presente:

Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias sócio-econômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder se “urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomada, sem transparência racional – impossível de gerir. (CERTEAU, 1998, p. 174).

Hoje, parte do “progresso” das cidades no Brasil é pensada com base em uma economia, que é comandada pelos donos dos meios de produção. Tal postura é a mesma que guia as noções sobre cidadania, ser cidadão está diretamente relacionado com a capacidade de consumo e com o lugar social que se ocupa. Sendo assim, as orientações éticas e filosóficas são postas de lado em nome do lucro.

De acordo com Santos (2007) o modelo cívico, que são partes do que se acredita e se almeja para uma civilização, possui duas partes principais: o território e a cultura. Os atendimentos às necessidades de uma civilização deveriam ser arquitetados sabendo-se quem são seus componentes enquanto indivíduos: suas produções, suas histórias, suas potências e

vulnerabilidades, enfim, sua cultura. Sobre o território, deveriam ser oferecidos de maneira equivalente os bens de serviço, assim como sua manutenção e gestão.

Gerir um modelo cívico pensando elementos como o território e a cultura nesta perspectiva é um modo de se aproximar do que se entende por cidadania. O conceito de cidadania foi construído socialmente e se transformou ao longo do tempo por meio de situações políticas, lutas sociais, a vida em movimento. No século XIX, na Europa, passa a ser considerado cidadão todo aquele que fosse componente de uma nação, apesar disso nem todos os direitos de cidadão eram assegurados de maneira igualitária, existindo níveis de participação de acordo com o grupo a qual se pertencia: o voto, por exemplo, era reservado para poucos. A ideia de direitos associados à cidadania de uma noção individual evoluiu e incorporou também a noção de grupo, direitos sociais, coletivos, direitos à qualidade de vida e participação política independente de origem e status social (SANTOS, 2007).

Sendo assim, a cidadania foi construída, e o conceito voltado para o pensamento sobre a coletividade surge diante de reflexões e vivências acerca das realidades que emergiam e suas demandas, portanto, não ocorrem de maneira equivalente nas diversas regiões do mundo. Pode-se inclusive pensar tal conceito como uma das respostas inesperadas às tentativas de controle. Da mesma forma que houve mobilização para a edificação desta concepção, os mesmos esforços são necessários para que ela seja mantida e encarada como algo além de uma utopia. A cidadania é aprendida e multiplicada, quanto maior o contato com ideais de direitos coletivos, maiores as chances de sua perpetuação, de movimentos para sua expansão e manutenção, são difícil buscar algo ainda inconcebível, da mesma forma que não é tão fácil extinguir direitos já materializados, concretizados nas leis, impregnados na cultura.

Conceitos, valores e ideais são construídos, desconstruídos e misturados no movimento da vida na cidade, são inventados, reinventados, deixados e resgatados. Quem sabe quantas formas de entender a cidadania e praticá-la são elaboradas a cada dia e como irão interferir nos conceitos sociais compartilhados de forma mais genéricas? Quantas vezes as próprias estratégias precisarão ser reelaboradas perante as moveções formas de ver e viver o mundo?

Os espaços são tecidos pelos passos dados (CERTEAU, 1998), que podem ser velozes e lentos; fazer linhas retas, circulares ou sinuosas; podem dar saltos tímidos ou mortais; podem andar para trás, deslizar ou parar para descanso. Os passos também se encontram, se cruzam, modificam o pisar no sentir das texturas, nas interferências dos outros, nos traçados do que se pretende ou não alcançar. Os espaços são únicos por serem compostos por passos singulares e suas relações.

As relações de hibridismo aparecem com cada vez mais frequência, fato relacionado com a própria natureza de fluxos das cidades e com as características do modo de vida pós-moderno, mais fluido e com possibilidades de acesso a diferentes culturas. Novos espaços surgem, e com eles novas trocas e novos pensamentos. Lugares mudam /constituem pessoas, assim como as pessoas mudam/constituem lugares. Nos variados espaços estão contidas relações com outros indivíduos, os percursos, as ruas remetem a mobilidade e caminhos que se cruzam. Quanto ao hibridismo, pessoas de diferentes regiões, classes e culturas passaram a ter acesso a uma crescente diversidade de informações e bens de variados tipos. Imagens, sons, toques e vozes atravessam os espaços em grande velocidade, criando convívios e articulações antes improváveis.

3.2 ESPAÇOS FORMATIVOS

Recordo-me sobre a minha escolha pelo curso de pedagogia, como muitos jovens, me encontrava no período, que diziam ser decisivo em minha vida, decisivo e praticamente inexorável. Era assustador precisar fazer uma escolha que na época me parecia não poder haver arrependimentos, pois, equívocos na minha decisão envolveriam impactos em minha renda familiar. O fator tempo, que por muitas vezes era posto em um imaginário social como um grande privilégio das juventudes, para mim não parecia tão generoso. Minhas preferências estavam relacionadas ao trabalho com questões sociais, culturais e as possibilidades do corpo, e eu me dividia entre as possibilidades de carreiras que tais interesses me apontavam, foi quando trabalhar com educação começou a surgir como uma alternativa que unificava minhas diferentes inclinações. Pesquisei então sobre o curso de pedagogia, suas disciplinas e áreas de atuação, e antes mesmo de ingressar na faculdade, era extremamente nítido para mim que a educação estava em todo o lugar, os potenciais formativos de diversos espaços, e a capacidade dos sujeitos de invenção e aprendizado nas práticas cotidianas.

Mesmo sem a mesma teorização e percepção de hoje, associava os diferentes espaços pelos quais havia passado, como faziam parte de mim, de minhas ideias, convicções, meus gostos, valores e medos. Tudo o que eu era/sou estava enredado com onde estive e o que fiz, desde as instituições claramente engajadas e legitimadas como educativas até aqueles locais ditos comuns, sem estruturas organizacionais sem propósitos claramente definidos.

Para minha surpresa, ao longo de todo o meu processo de escolha, execução do curso e experiência profissional, não era raro que as pessoas estranhassem a minha atuação em lugares diferentes da escola, assim como meu respeito e curiosidade por esses outros lugares.

Ainda existe um imaginário do conhecimento como algo a ser transmitido, mensurado, e tendo valor apenas quando legitimado por aqueles que se encontram em posições sociais privilegiadas. Santos (1998) faz uma crítica sobre a subordinação da ciência à técnica e ao mercado e, portanto, a limitação que tal fato causa no trabalho intelectual. A forma limitada de enxergar a educação vai de encontro com essa valorização desmedida das técnicas, ao fim primordialmente econômico, à dicotomização dos saberes.

Libâneo (2009), fala sobre a ampliação do conceito de educação, reconhecendo-a em sua complexidade e multiplicidade. O autor também descreve modalidades de educação a fim de sintetizar algumas ideias e vertentes da área: educação informal, não formal e formal. A educação informal se caracteriza pela não intencionalidade de seu processo, ou seja, as relações, influências e criações enredadas que acontecem em contextos sociais, históricos e culturais. A educação não formal caracteriza-se pela existência da intencionalidade, porém, de formas menos sistemáticas no que se diz respeito à perspectiva do ensino, como é o caso de alguns movimentos sociais e atividades culturais. Por fim, a educação formal seria a que possui, além da intencionalidade, uma estrutura organizada e sistematizada, planejada segundo objetivos traçados e aplicada por meio de metodologias pensadas para a especificidade de cada situação.

A formação dos sujeitos, é a tessitura dos processos que ocorrem em todas essas vertentes, são os conhecimentos construídos e vividos em todos os espaços. Nessa perspectiva, todo espaço é formativo, alguns deles, de formas mais sistemáticas e intencionais, outros, mais diluídos e impregnados em contextos diversos:

[...] Os nossos filhos e as nossas filhas aprendem, pouco a pouco, a internalizarem não somente “coisas” aos pedaços, como habilidades, condutas, saberes e valores. Eles aprendem a realizar interações e integrações cada vez mais complexas de e entre tudo isto. Assim sendo, um indivíduo humano é uma pessoa social quando integra e possui dentro dele uma experiência tornada individual do ser cultural de seu próprio mundo de vida cotidiana. (BRANDÃO, 2007 p. 21).

Apesar de tais modalidades destacadas por Libâneo (2009) serem um ótimo começo para ampliarmos as formas de ver e rever a educação, acredito não serem suficientes para a complexidade dos processos educativos, destaco ainda nos processos intencionalmente formativos, porém, efetuados de maneiras microbianas, em toda parte, se inserindo nas culturas, nos saberes “científicos”, nos discursos políticos e ações públicas. Foucault (1999) fala de como somos vigiados e disciplinamos por meio de uma “microfísica do poder”:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado a às vezes reconduzidos pela posição dos que são dominados. Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não tem”; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contem em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo; que se há continuidade (realmente elas se articulam bem, nessa forma, de acordo com toda uma série de complexas engrenagens), não há analogia nem homologia, mas especificidade do mecanismo e de modalidade. Finalmente, são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória da relação de forças [...]. (FOUCAULT, 1999, p. 26-27).

Esse “conjunto de efeitos” causados pela rede das relações de forças compõe cenários que estão em constante transformação, todos os lados envolvidos sofrem impactos, muitas vezes poucos perceptíveis, mas que atrelados permitem a visualização de alguns interesses, algumas opressões e resistências. Ainda em tais cenários, se dão os movimentos de interação entre grupos, tempo e espaço, se aprende e ensina dentro, através e com esses contextos. É inclusive, também assim que o saber, ou os saberes são construídos, os sujeitos existem nesses cenários, eles produzem, reproduzem e transformam conhecimentos nessas relações de “poder-saber” (FOUCAULT, 1999). As manobras intencionais, tanto dos lados das opressões, quanto dos lados das resistências, produzem ondas de impactos que não estarão mais passíveis ao controle, sendo necessárias as invenções de novas manobras.

A existência de mecanismos disciplinares e relações de forças não significa que os que sofrem seus impactos sejam receptores passivos, são feitas, a partir desses efeitos, respostas, reelaborações. Invenções que podem e devem ser consideradas partes da formação dos indivíduos, as “táticas” e “usos” (CERTEAU, 1998), ou seja, criações do fraco que transita em territórios regidos por tentativas de controle. Guattari (1985) fala de dispositivos sociais

que reprimem os desejos, reprimem a fim de enquadrar a todos em estruturas de produção, existiria uma educação semiótica e coletiva:

Não apenas somos equipados semioticamente para ir á fábrica ou ao escritório, como somos injetados, além disso, de uma série de representações inconscientes, tendendo a moldar nosso ego. Nosso inconsciente é equipado para assegurar a sua cumplicidade com as formações repressivas dominantes. A esta função generalizada de equipamentos, que estratifica os papéis, hierarquiza a sociedade, codifica os destinos, oporemos uma função de agenciamento coletivo do socius que não procura mais fazer com que as pessoas entrem nos quadros preestabelecidos, para adaptá-los a finalidades universais e eternas, mas sim que aceita o caráter finito de delimitado historicamente dos empreendimentos humanos. (GUATTARI, 1985, p. 66).

Seriam então todos esses processos intencionais e não intencionais, em espaços formais e não formais, os “conjuntos de efeitos” dos mecanismos de forças, os saberes e poderes estabelecidos, o constante inventar da vida, que se relacionam e se tramam, acontecendo a formação do ser humano. Aprendemos de muitas formas e produzimos fazeres e saberes muito diversos; venho colocando aqui situações que fizeram parte de minha formação, encontros que aconteceram em diferentes épocas e espaços, mas que são componentes do que sou, do que penso e realizo.

Falo da rede conhecimentos, e procuro aqui pensar nas complexas relações entre os espaços, assim como de seus potenciais formativos. Nessa pesquisa, e mais intensamente neste capítulo trago a cidade e como receptáculo de culturas, conhecimentos e embates, um ambiente cujas histórias retratam questões de cunho histórico e político e que é claramente um campo de lutas. Nesse lugar, o trabalho, o consumo, os fluxos de pessoas são intensos, a intensidade da cidade, por vezes se mostra no caos, da mesma forma que na riqueza dos encontros que ali se dão. Trato de um olhar para os espaços de forma ampla, pensando seus significados, suas narrativas, suas relações com as pessoas.

As cidades educam também dentro dos mecanismos já mencionados. Ela educa por suas leis oficiais e não oficiais, utilizando instrumentos de punição para os subversivos e para além disso, classificando os anormais, punidos de modos mais sutis, entretanto, que podem excluir tanto quanto uma prisão. É dito a cada um qual é o seu lugar, aonde e como se colocar, e, aonde e como colocar o outro.

Elas educam pelas atividades que ali acontecem, elaboradas por todos: o trabalho, os oferecidos pelas instituições e os inventados pela população; o lazer, muitas vezes considerado desnecessário, principalmente quando se trata das classes populares; os confrontos de interesses e seus desdobramentos; as trocas como um todo entre as pessoas no

convívio cotidiano. Quando digo que a cidade educa não falo de um processo verticalizado e de mão única, mas uma interação que proporciona enredos, ações que interagem ininterruptamente. O ser humano é educado pelo, com, na cidade, quero dizer que somos peças ativas, inventamos os espaços e nos inventamos neles.

Pelas produções e experimentações dos e nos espaços urbanos, do que é realizado com o que se apresenta na cidade, é possível falar sobre culturas urbanas, entretanto, não como um conceito homogêneo, mas justamente como o encontro de pessoas em suas a multiplicidades, em um diálogo multicultural. É possível falar da educação como cultura:

Ser o sujeito da história e ser o agente criador da cultura não são adjetivos qualificadores do homem. São seu substantivo. Mas não são igualmente sua essência e, sim, um momento do seu próprio processo dialético de humanização. No espaço de tensão entre a necessidade (as suas limitações como ser da natureza) e a liberdade (o seu poder de transcender ao mundo por atos conscientes de reflexão) o homem realiza um trabalho único que, criando um mundo de cultura e fazendo a história humana, cria a própria trajetória de humanização do homem. (BRANDÃO, 2007, p. 41).

As imagens produzidas nas e pelas cidades, igualmente, educam, compõe os quadros de referências e representações, elas se comunicam, instigam pensamentos, inspiram experiências. Elas estão postas pelos instrumentos de publicidade e mídias, pelas características arquitetônicas e até mesmo pelos próprios corpos dos praticantes, as cenas da vida. Pais (2010), em uma análise sobre os conceitos das grandes cidades e dos cotidianos urbanos, busca novas configurações que possam ser discutidas. Destaco de sua análise as “novas modulações sensitivas no espaço urbano”, o apelo das imagens e seu potencial comunicativo, pode-se dizer que as imagens são formativas, pedagogizadas (BERINO et al, 2013). As imagens nos fazem interrogações, anunciam que estamos sendo vigiados e nos orientam sobre as regras estabelecidas e também sobre as subentendidas; elas podem nos dar trégua do caos ou nos fazem mergulhar nele, podem criticar e ou regulamentar alguns padrões. Voltando a falar sobre a hierarquia que existe na legitimação dos saberes, as imagens criadas por grupos como o das camadas populares tendem a ser estereotipadas, invisibilizadas e criminalizadas. As imagens e tantas outras coisas criadas nos universos urbanos remetem ao emaranhado de manifestações e contextos, que questionam a possibilidade de enquadrar em padrões rígidos e estáveis a grande quantidade de eventos e expressões presentes nesses locais. As culturas produzidas se encontram em uma relação profundamente simbiótica, aonde a economia, as mídias, o tempo e as políticas não podem ser separados da cultura.

Apesar da complexidade do cotidiano urbano, da impossibilidade de homogeneização e do controle, não há como negar que os discursos dominantes constroem muitas dessas imagens e passam a fazer parte da vida urbana, são “imagens-síntese”, segundo Ribeiro (2012):

Tecnicamente concebidas, as imagens-síntese que apoiam a leitura dominante da experiência urbana exercem forte influência na interpretação do presente, criando uma espécie de bordão que repercute na imaginação e no imaginário: a mesma simbologia básica; o mesmo aprimoramento formal; as mesmas qualidades destacadas de lugares e práticas sociais, vendidas juntamente com produtos e serviços. Essas imagens síntese absorvem a inovação espontânea e fecham o leque dos projetos considerados viáveis e legítimos. (RIBEIRO, 2012, p. 99).

Carrano (2003) traz as cidades como “territórios privilegiados de ação social da juventude.”, territórios em que a educação acontece pelas práticas que se dão nela, pelo corpo e ludicidade e seus habitantes como “educadores coletivos”.

3.3 DE ONDE SE FALA: PASSOS DO/NO RIO DE JANEIRO

“Rio de Janeiro, demorô, é agora
pra se virar tem que aprender na rua
o que não se aprende na escola.”
(D2, Marcelo; BNEGÃO).

Nenhuma cidade é igual à outra, certamente, apesar de estar muitas vezes tratando de imaginários, de algumas regularidades por conta de aspectos como a urbanização e a globalização, cada cidade é única, diria mais, em uma cidade existem muitas. Como alguém que nasceu e cresceu no Rio de Janeiro, sempre percebi a heterogeneidade desse território, eram muitas cidades em uma, mas de uma forma mais sintética posso falar que vivia na cidade em sua multiplicidade, mas que ouvia falar de outra, aquela que era vendida para os turistas, para os empresários e também para os próprios moradores.

Durante a infância, o lugar em que vivia, era aquele da reinvenção e da descoberta. Eu ficava do lado daqueles que reelaboravam os espaços, procuravam seus proveitos, suas belezas e os aprendizados possíveis também em seus desafios. Sempre me identifiquei com os locais com natureza mais farta e preservada, mas eles não eram tão próximos, eu sabia, pelos relatos dos mais velhos, e pelo que eu podia observar, que não se tratava só de uma questão de

localização física, a forma de uso de empresas e fábricas e a falta de atenção do Estado contribuíam para que os cenários dos locais que eu frequentava não tivessem os recursos naturais preservados. Ao invés de recorrer ao centro e à zona sul, mantinha uma relação intensa com os poucos cantos verdes e árvores frutíferas próximos de mim, e, podia aproveitar mais quando visitava os familiares da baixada fluminense, lá, pela distância do centro e ainda maior falta de investimento, era comum ouvir a associação com a expressão “só tem mato”, em referência ao menor número de instituições como escolas e hospitais e ao comércio. Já na adolescência/juventude foi o momento de ocupar territórios que simbolicamente pareciam não me pertencer: espaços culturais, pontos turísticos, órgãos públicos, grandes livrarias, etc. Uma das formas de conseguir fazer isso era descobrir os locais mais baratos ou gratuitos, assim como utilizar a gratuidade nos transportes para os estudantes da rede pública, como costumávamos dizer: “quem tem passe livre vai à Roma”. Nesses novos locais em que me colocava hora me sentia uma desbravadora, conquistadora de novos espaços, hora me sentia extremamente solitária, uma peça fora do lugar.

Quando falo anteriormente de uma cidade vendida para os próprios habitantes, me refiro à tentativa de criar uma identidade como produto para o local, os cariocas, mesmo sem poder aproveitar todas as possibilidades de seu território de forma igualitária, são estimulados a pensar em sua cidade como o lugar de natureza exuberante, a mistura de culturas e etnias, a beleza dos corpos e a hospitalidade. Os pontos mais valorizados não possuem a pretensão de acolher a maioria, e locais espalhados em outras localidades, com importância histórica, variedade de bens culturais e belezas naturais não recebem investimento ou reconhecimento equivalente.

A estética do Rio de Janeiro possui um grande poder sobre o imaginário difundido pelas forças dominantes:

Podemos afirmar que a força da imagem atribuída à cidade do Rio de Janeiro vem da apropriação e do uso da natureza como paisagem, ou seja, de uma representação estética do espaço socialmente construído. A partir de suas formas, volumes e cores, foram criados significados de um modo de ser e viver do carioca, ou melhor, do ‘dever-ser’ da cidade. Essa imagem urbana muitas vezes serviu de aparato ideológico para processos brutais de deslocamento e destruição de formas e modos de vida não condizentes com os valores e tradições espelhados na ‘paisagem natural’ do maravilhoso. [...]. (BARBOSA, 2012, p. 31-32).

O Cristo Redentor é o monumento da cidade que foi eleito como uma das maravilhas do mundo, o título é anunciado com frequência, a imagem é utilizada como referência, como

símbolo, mesmo que muitos dos moradores do Rio de Janeiro nunca tenham o visitado, seja pelo valor exagerado cobrado, seja pela dificuldade de acesso por conta da estrutura de transporte má elaborada, seja por fatores simbólicos que dizem em entrelinhas quem deve frequentar o ponto. A imagem imponente é cristã, se encontra no alto, relata uma dita universalidade de crenças, por vezes existe algum tipo de censura, quando se julga que sua imagem é utilizada inapropriadamente.³ Destaco o cristo, no momento, com sua imagem-símbolo (RIBEIRO, 2012) construída pelos discursos dominantes, para ressaltar as contradições envolvidas.

Silva (2012) traz a ideia de “cidade partida” como mito, não por negar o processo de segregação de alguns grupos e lugares, mas pela ideia de ressaltar que a cidade se movimenta, se regenera e reinventa, ela só existe pela relação entre a diversidade de seus territórios, uma construção incessante. Os habitantes elaboram seus próprios caminhos, atravessando, inclusive a falta de atenção do Estado e os mecanismos cruéis do mercado, nesse sentido, as cidades são grandes tessituras de desejos, necessidades, criações e reproduções:

Acho que talvez fosse mais adequado falar que o “Estado é partido”, pois ele, dominado pelo interesse em servir apenas a grupos sociais específicos, não cumpre o seu pretensão ‘papel universal’. Da mesma forma, temos um “Mercado partido”, pois, dominado por preconceitos e visões restritas das relações de custo x benefício, nunca reconheceu o conjunto de moradores da cidade como cidadãos plenos de direitos. (SILVA, 2012, p. 21).

Apesar da grande quantidade de moradias populares no entorno dos bairros nobres, que diversifica a paisagem e a circulação dos grupos, as marcas territoriais são fortes e geram muitas formas de “classificações” dos habitantes. Essa dicotomia tão notória no Rio de Janeiro pode ser associada ao que Milton Santos (2002) chama de “espaço luminoso”, aqueles onde se concentram os recursos e ordens das classes dominantes e o “espaço opaco”, onde é preciso criar formas de resistências, alternativas diante das opressões e investimentos menores. Quanto a isso, faço a ressalva de que é possível ainda pensar em escalas, diferentes níveis de valorização dos territórios, Ceccheto e Farias (2009) mencionam esse fato destacando alguns aspectos que entrariam como referências: a proximidade do centro, a proximidade de recursos naturais, “Tu mora onde?” como um reflexo do peso atribuído à localização geográfica:

³ Um famoso exemplo, o carnaval de 1989, Com o enredo “Ratos e urubus larguem a minha fantasia”, a escola Beija Flor, teve uma alegoria censurada, um cristo com roupas esfarrapadas viria acompanhado de uma ala de mendigos, mas a imagem foi considerada ofensiva pela Igreja. O carro alegórico foi coberto por plásticos pretos, com a mensagem “Mesmo proibido, rogai por nós”.

[...] Assim, seu lugar de moradia – ou seja, seu território – serve como parâmetro de outras formas de classificação, particularmente classe social e éthos. Nesse quadro, são relevantes as dicotomias natureza/degradação, parado/movimento, tradicional/moderno e, mais recentemente violência/segurança. (CECCHETTO; FARIAS, 2009, p. 225).

Lembrando que as expressões e gírias nascidas no Rio de Janeiro são constantemente mencionadas como uma marca importante da cultura local, principalmente entre os jovens, eu, destacaria ainda, dentro desse contexto, as expressões “mora bem” e “mora mal”.

Podemos destacar discursos impregnados nas culturas, nas ações políticas, nas produções artísticas etc. Aqui, quando as favelas não eram ou não são incluídas na cartografia, por exemplo, algo está sendo dito, há um discurso de quem deve fazer parte da imagem e receber os recursos públicos. Atualmente, algumas comunidades já se articularam com organizações e instituições acadêmicas a fim de criar seus próprios mapas, utilizando suas experiências e percepções afetivas e sensoriais, e fazendo uso de tecnologias que permitem tal mapeamento coletivo⁴. Há um discurso quando as manifestações reivindicatórias nas ruas são violentamente reprimidas e criminalizadas, quando performances artísticas são impedidas de serem realizadas em espaços públicos por artistas que não fazem parte do circuito midiático.

Algo é dito sobre minha cidade quando nela existe uma lei que regulamenta a existência de vagões exclusivos para mulheres nos horários de pico com a justificativa de diminuir os assédios nos transportes públicos; ou quando existe uma lei para que não sejam utilizadas fotos de partes dos corpos de mulheres de biquíni nos cartões postais. Também criadas outras leis que se colocam como possibilidades de valorização de determinadas culturas, entretanto, são também uma nítida tentativa de controle e de incorporação das mesmas aos seus potenciais mercantis, como exemplo, cito a lei de regulamentação do *graffiti*⁵.

Mas esses não são os únicos discursos existentes na cidade. O Rio de Janeiro fala com a diversidade de expressões artísticas e culturais, que surgem e crescem a cada dia, mesmo com as tentativas de castração do que não parece conveniente ou adequado pelos grupos dominantes. As arquiteturas, os tipos de trabalhos que se distinguem da formalidade, os mecanismos encontrados para a circulação, as imagens que entram em conflito com a publicidade e seus recortes manipulados/padronizados das realidades, enfim, os sons e músicas que atravessam hibridamente as classes sociais, essas também são vozes da cidade,

⁴ Como exemplo, o “guia cultural das favelas”.

⁵ Falaremos melhor sobre ela na terceira parte do trabalho.

são “artes de fazer”. Estas enunciam sujeitos, histórias, demandas, potências e modos de vida, assim como seus encontros, afastamentos e singularidades.

A urbanização do Rio de Janeiro aconteceu não só pela expansão demográfica e o crescimento industrial, mas também pela intenção de por meio da cidade criar-se a representação da modernidade, havendo inclusive a importação da estética de cidades europeias. As alterações que aconteciam na cidade não tiveram como uma preocupação as demandas das camadas populares, os trabalhadores urbanos, o potencial de produção dos mesmos era aproveitado, mas a estrutura econômica e política não era favorável à estratificação social e a colaborações que fossem de encontro com o empoderamento político desses sujeitos. Palavras como limpeza, beleza, higiene e progresso faziam parte dos discursos sobre o que deveria se esperar das pessoas e das ruas, tais “benefícios” que trariam desenvolvimento e cada vez mais oportunidades, civilidade e conforto eram norteados pelas elites, o grupo que teria melhores condições financeiras e técnicas para a introdução de tais elementos. Os imaginários, as representações e ideais sobre o que era uma cidade e o que deveria ser morar nela se materializavam na urbanização:

O imaginário urbano e o viver numa grande metrópole ganhavam concretude na apresentação das plantas de renovação da cidade, nas pequenas maquetes dos resultados e nos panoramas que mostravam, magicamente, a grandeza urbana. Isso tinha como consequência uma intensa mobilização popular, não apenas no sentido de crítica ao novo tempo, mas também no de aceitação da mudança na cidade. A formação da estrutura social indicava a existência de uma população que não havia criado um vínculo com a cidade. De um lado, por ter sido, em grande parte, formada por elementos oriundos do campo, que mantinham os ideais rurais e que produzem agora as imagens dos subúrbios como espaços de vida pacata identificados com a paisagem rural. Por outro lado, porque, não existindo mecanismos de representação política, a cidade excluía todos aqueles que não tivessem sua representação definida pela propriedade de terra e pelo comércio. (RODRIGUES, 2009, p. 96-97).

Ainda hoje, lógicas como essas estão presentes, mas não se fazem impermeáveis. Recentemente, as autoridades públicas disponibilizaram a cidade para grandes eventos turísticos e esportivos, as ações de “embelezamento” e “modernização” mais uma vez arrancaram famílias de seus lares, exploraram os trabalhadores e criminalizaram as resistências. No ano de 2013 explodiram movimentos que contestavam as diversas condições precárias de trabalho, educação, segurança, moradia, etc. O apelo à força e à violência contra a população, as promessas de retornos financeiros resultantes do turismo, ou mesmo a invocação de uma “identidade nacional” (o amor pelo futebol), não chegaram perto de ser suficientes para calar as vozes e as memórias do Rio de Janeiro.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE MULHERES E CIDADES

Um dos personagens mais comentados sobre as manifestações de junho de 2013 no Rio de Janeiro foi Elisa Quadros, conhecida como Sininho. A manifestante, que responde a processo de formação de quadrilha teve sua vida exposta e questões que iam para muito além dos protestos eram colocadas como partes importantes da situação. Entre acusações feitas pelo poder público e a grande mídia, surgiam outros tipos de comentários, que não aconteciam com os militantes homens. Em meio às manchetes e reportagens, é possível encontrar temas como “a musa dos Black Blocks”, “possível convite para ensaio nu em revista masculina”, “nome de fada, mas fama de encenqueira” e “sininho rouba namorada de ativista”.

Independente das acusações que realmente irão a julgamento, outros vereditos foram incorporados à imagem da militante, o título de musa e outras referências não mencionadas a seu corpo e aparência mostram o quanto tal aspecto parece ser destacado para a construção da imagem de mulheres, seja para apelos positivos ou negativos, exaltações ou depreciações. É utilizada também a referência ao seu apelido, se opondo ao tipo doce e afetuoso que é atrelado às fadas, Elisa é colocada como encenqueira e desordeira, um “lobo em pele de cordeiro” (na verdade a personagem que inspira o apelido era uma fada irritada e arteira). Por fim, para legitimar o que seria a falta de caráter de Sininho, surge a acusação de “roubar o namorado” de outra pessoa.

Longe de querer argumentar a favor ou contra Elisa, trato dos julgamentos morais que acontecem em variadas esferas da vida dos indivíduos. Esses julgamentos são ancorados por modelos que apresentam certa regência no tempo e espaço em que estão inscritos. Eles acontecem na família, no trabalho, na mídia, na política, etc. Sofrem alterações de acordo com aspectos como classe, raça, cultura e gênero. Sobre o gênero, às pessoas tidas como mulheres, podem ser postas em foco sua relação com o próprio corpo e a vida amorosa, a quantidade de atenção dispensada à família (principalmente aos filhos), enfim; aos colocados como homens, a atenção pode se voltar à inserção no mundo do trabalho, a sua capacidade física, ao seu tipo de relação com as emoções, entre outras possibilidades; e aqueles que não enquadram dentro desse dualismo, a própria “indefinição” é posta como uma questão moral, isso fica nítido se voltarmos o olhar para os constantes ataques que ocorrem atualmente contra os representantes públicos que defendem os direitos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais).

Acho importante frisar a impossibilidade da existência efetiva de alguém que persista dentro de modelos, esse é, inclusive, um dos motivos que fazem padrões se desconstruírem e

modificarem constantemente. Entretanto, a quebra de padrões trata de deixa-los em evidência por algum tempo, dependendo do tipo de transgressão e da posição social de quem a pratica, existe o risco da vivência de sanções.

O afincamento nas acusações aos participantes das manifestações de junho por parte das autoridades, decerto acontecem pela afronta ao poder público e às grandes organizações, pela proporção que tomou e os possíveis riscos aos interesses políticos e econômicos dos que possuíam posições estratégicas. Contudo, para além dos atos nas ruas, eram atreladas as sanções relativas a outras questões (o território, a raça, a classe e o gênero), a fim de ratificar um perfil delinquente dos envolvidos, lhes lembro de que mesmo com todo o foco midiático e moralista em Elisa, foram os negros e pobres que não conseguiram ao menos aguardar seu julgamento em liberdade.

Nesse caso posto em questão, que não é colocado como uma evidência, mas como um ponto de partida para a reflexão, ressalto a presença da cidade, as ruas e a transgressão de uma mulher. Seria, perante os padrões sociais, as mulheres, um dos grupos que recebem uma atenção maior, no que diz respeito ao controle, à presença e comportamento nas cidades? Existem contextos históricos que nos ajudam a analisar o assunto.

Parte das relações das mulheres com os grandes centros urbanos no Brasil está ligada ao processo de modernização das cidades entre 1890 e 1920, as intenções de higienizar e civilizar os espaços se estendia aos corpos, ideais e comportamentos dos habitantes. Os moldes em que as mulheres deveriam se enquadrar estavam ligadas às imagens das famílias burguesas:

As imposições da nova ordem tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento. A medicina social associava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racionalidade e uma sexualidade sem freios. As características atribuídas às mulheres era suficiente para justificar que se exigissem delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra. Estavam impedidas do exercício da sexualidade antes de se casarem, e, depois, deviam restringi-la ao âmbito desse casamento. [...]. (SOIBET, 2011, p. 363).

No trecho a seguir, fica clara a perspectiva da mulher associado ao privado, à relação de propriedade, em uma manifestação de sua relação com a cidade:

Com base no comportamento feminino dos segmentos médios e elevados, acresce em relação às mulheres as prescrições dos juristas acerca da impropriedade de uma mulher honesta sair só. Coadunava-se tal norma com a proposta burguesa, referendada pelos médicos sobre a divisão de esferas que destinava às mulheres o domínio da órbita privada e aos homens, o da pública. Embora as mulheres mais ricas fossem estimuladas a frequentar as ruas em determinadas ocasiões, nos teatros, casas de chá ou mesmo passeando nas novas avenidas, deveriam estar sempre acompanhadas. (SOIBET, 2011, p. 365).

Esses padrões nunca se enquadraram à realidade das mulheres das camadas populares, que chefiavam suas famílias, trabalhavam e tinham costumes multifacetários, diferentes daqueles considerados adequados. Os estilos de vida dessas mulheres eram vistos como impróprios e perigosos, havia uma contradição entre o que lhe era cobrado e o que lhe fazia sentido e/ou era possível viver. Para aquelas que realmente se direcionavam ao espaço privado, não significava que ali não pudesse ser também um lugar de criação, produção e vida. Mais do que à associação da mulher a determinados lugares, há também a desvalorização dos mesmos, assim como das formas que elas se apropriavam dessas tentativas de imposições. A isso se deve também a legitimação do que é considerado político e do que é considerado saber. As mulheres sempre estiveram nas ruas, trabalhando, sustentando suas famílias, frequentando e realizando as feiras; estiveram nas fábricas em trabalhos exaustivos; nos chafarizes, mercados e quitandas; de tantas outras formas, impossíveis de serem sabidas:

Essas dificuldades se agregavam, pois muitas das ideias das mulheres dos segmentos dominantes se apresentavam fortemente às mulheres populares. Matinha, por exemplo, a aspiração ao casamento formal, sentindo-se inferiorizadas quando não casavam; embora muitas vezes reagissem, aceitavam o predomínio masculino; acreditavam ser de sua total responsabilidade as tarefas domésticas, ainda que tivessem que dividir com o homem o ganho cotidiano. (SOIBET, 2011, p. 367).

No início do século XX, boa parte dos trabalhadores das fábricas eram mulheres e crianças, as condições e carga horária eram extremamente exaustivas e degradantes. Havia uma comoção sobre isso, mas que em relação à mulher, ressaltava a inadequação diante de sua “fragilidade” e de seus deveres domésticos e maternos atrapalhados pela dinâmica fabril. O trabalho era mais uma questão de moralidade:

O que mais chama atenção quando tentamos visualizar o passado da mulher trabalhadora não é o discurso de vitimização, tão enfático e recorrente na imprensa operária – que procurava em geral, “formar” o trabalhador, conscientizando-o e chamando-o para a luta revolucionária. O que salta os

solhos é a associação frequente entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social. No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho. Nas denúncias dos operários militantes, dos médicos higienistas, dos juristas, dos jornalistas, das feministas, a fábrica é descrita como “antro da perdição”, “bordel”, ou “lupanar”, enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa. Essa visão está associada, direta ou indiretamente, á vontade de direcionar a mulher à esfera da vida privada. (RAGO, 2011, p. 585).

A associação do trabalho a questões morais não era um privilégio das mulheres, apesar de acontecer de maneiras diferentes. A onda higienista trazia seus impactos no trabalho das fábricas, “[...] A transformação da aparência interna e externa da fábrica visava à transformação da subjetividade do trabalhador [...]” (RAGO, 2014, p.60). As más condições de trabalho eram associadas à corrupção física e moral dos funcionários, elas incentivariam a práticas nocivas para a saúde do trabalhador e para a sociedade, como o uso abusivo de Álcool. Essa lógica se ampliava para fora dos muros das fábricas, segundo as teorias dos médicos e sanitaristas, as condições insalubres dos trabalhadores eram responsáveis pela criação de sujeitos degenerados que prejudicavam a economia, o progresso e a imagem da nação.

A intenção era que o processo de limpeza adentrasse as famílias definindo como deveria ser o comportamento dos membros, a organização e a estética dos espaços (cidade, casa e trabalho). Dentro disso, estava o que as mulheres deveriam ser e representar: a mãe e esposa, que colaboraria com o bem estar da família por meio do cuidado e da vigilância. Essas “novas mulheres” eram requisitadas para a participação no contexto urbano que se impunha, entretanto, dentro da lógica da fragilidade e recato:

A invasão do cenário urbano pelas mulheres, no entanto, não traduz um abrandamento das exigências morais, como atesta a permanência de antigos tabus como o da virgindade. Ao contrário, quanto mais ela escapa da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lança sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho. (RAGO, 2014, p. 89).

Essas estratégias tentavam enquadrar as condutas dos habitantes da cidade, criavam-se formas diferentes de vivê-las conforme a quem se destinava. Certamente elas não eram aceitas em um processo de passividade, mas acabavam tornando-se inscritas como parte das conveniências dos espaços. A conveniência “é o gerenciamento simbólico de cada um de nós desde que nos achamos na rua.” (CERTEAU, 2012, p. 48), são as repressões minúsculas. Para

Certeau (2012), as conveniências estão presentes nas relações dos espaços com a sexualidade: lugares mais frequentados por este ou aquele grupo, ações mais executadas desta ou daquela forma, conforme o que é construído como conveniente:

Essa indicação da ocupação de um lugar por este ou aquele sexo em tal momento não é suficiente para explicar a extrema estabilidade prática com a qual é vivida, no espaço do bairro, a diferença dos sexos. Torna-se até inadequada quando, baseando-se em uma psicossociologia ingênua, julga poder afirmar, em nome de suas características formais, a “essência” (masculina ou feminina) dessa porção do espaço urbano ou privado; assim, o reto, o direito, o duro, seriam as marcas indiscutíveis de espaços masculinos (o falo sacrossanto), ao passo que o macio, o curvo, o sinuoso seriam as características do espaço feminino (o não menos sacrossanto útero da mãe). A mistificação vem do fato de se transferir para os dados arquitetônicos os critérios supostamente coerentes da complementaridade dos sexos: o rígido e o macio, o seco e o úmido, o lógico e o poético, o penetrante e o penetrado, como se a divisão entre o masculino e feminino passasse exatamente pela fronteira genital ou biológica que separa os parceiros sexuais. (CERTEAU, 2012, p. 57-58).

Cada cidade, cada bairro, cada espaço possui sua própria lógica de conveniências, regras circunscritas no cotidiano, algumas mais explícitas, outras mais sutis, umas mais específicas de acordo com o território, outras mais globais compartilhadas e subentendidas de modos mais generalizados, porém, nunca iguais. Os modos como essas regras são vividas variam também de indivíduo para indivíduo, como eles as cumprem ou subvertem fazem parte de suas formações, suas formas de compreender, interpretar e reinventar o mundo.

A cada regra que surge ou se perpetua, manifestam-se os modos de infringi-las. As contestações sobre os modelos a serem seguidos nas/com/pelas cidades já são em si jeitos de viver a cidade. Estão em evidência, cada vez mais, o direito sobre os espaços, direitos de ser e estar nos mesmos, nas pautas de muitos que discutem gênero encontram-se a problemática do assédio e violência nas ruas, a necessidade de cada vez maior apropriação dos espaços públicos e a liberdade quanto a vivência do corpo e da sexualidade. As histórias pessoais e denúncias são compartilhadas, são “relatos de espaços”, mecanismos para recriá-los, modos de praticá-los.

As intervenções pelas cidades são formas de existir, formas de falar sobre os contextos vividos e sobre si mesmo. Acredito que posso considera-las relatos, vozes para, pela e sobre as cidades. De acordo com Certeau (1998) as narrativas que reorganizam os espaços, são delinquências, em movimento, atravessam as fronteiras estabelecidas, evocam novos olhares e

formatos, uma cartografia própria e móvel. Essa reorganização dos espaços é uma subversão, uma entre as muitas que se manifestam constantemente.

3.5 JUVENTUDES NOS ESPAÇOS URBANOS

Durante seus percursos, as cidades deixam tramas. Uma das tramas da cidade é a juventude, um conceito construído socialmente que se altera com o tempo e a sociedade em que está inserida. As ideias sobre o que seria ser jovem estão profundamente ligadas às vivências das cidades e da urbanização, que proporcionam terrenos férteis para as experiências juvenis. Catani e Gilioli (2004) destacam a história das juventudes com as cidades por meio dos movimentos estudantis, as subculturas nas “tribos”, e movimentos juvenis urbanos como o grafite e a pichação. O poder de apropriação dos locais das cidades pelas juventudes assusta as autoridades públicas por uma suposição de perda da ordem. As juventudes aparecem como face essencial do meio urbano, mas também como um “problema a ser resolvido”, tanto pela potência desestabilizadora quanto pelas desigualdades sociais que as afetam e geram efeitos complexos.

Os modos das juventudes se apoderam da cidade são diversificados: diversão, protestos, lazer, expressões artísticas, trabalhos, vivência da sexualidade, etc. Esses são processos que formam a cidade, mas também suas juventudes, o cotidiano está imerso em experiências formativas, uma construção de conhecimento que não se dá baseado em pacotes lineares de conteúdo, mas pelo movimento da experimentação, o diálogo entre junções e contradições, a ação e a inércia nos trajetos de vida.

Para Canevacci (2005) não existe mais uma contracultura ou as subculturas, as mesmas deixam de existir para dar lugar a identidades fluidas, que não podem ser classificadas:

A expressão “contracultura” nasce pelo final dos anos 1960 e morre no início dos anos 1980. O prefixo “contra” atestava a dimensão da oposição que as novas culturas juvenis dirigiam à cultura dominante ou hegemônica. Ser contra significava que, antes de qualquer possibilidade de falar em cultura, aliás, ainda antes de chegar ao termo “cultura”, era preciso ser antagonista, opositor [...]. (CANEVACCI, 2005, p. 13).

As culturas juvenis eram aquelas que se declaravam contra as hegemonias, seja em questões políticas, filosóficas, ou mesmo o embate entre gerações. Aos jovens e suas criações se colocava as ideias de contestação, a famosa chance de “mudar o mundo”, que aparece

ainda hoje em certos momentos, como uma responsabilidade, quase como um fardo, uma cobrança baseada em discursos que ressuscitam em parte a concepção das juventudes, como contestar os problemas políticos e sociais.

Aquilo classificado como subculturas, já não era mais o que necessariamente se colocava contra alguma coisa. Eram ditas como tal as culturas que se diferenciavam de uma generalidade, grupos que se são classificados por suas regularidades, mas que se destacam de uma cultura mais geral e homogênea. Da mesma forma que as contraculturas, as subculturas perdem o sentido na medida em que as culturas e identidades se tornam cada vez mais transitórias, contraditórias e líquidas:

[...] por isso morreram as subculturas. Não existe mais, (se é que alguma vez existiu) um “acima”, mas um “através de” – ou melhor, muitos “através”: atravessar os segmentos, as parcialidades, os fragmentos do eu e do outro. Transitar entre os “eus” e os outros. Particularmente para as pluralidades dos universos juvenis que não são passíveis de serem encerrados nas gaiolas das subculturas. São pluriversos. (CANEVACCI, 2005, p. 19).

As faixas etárias foram outro elemento que fizeram parte da construção sobre o sujeito jovem, tanto por características biológicas e psicológicas expostas pela ciência, quanto pelo modo de vida e as questões que se apresentariam para os indivíduos durante a transição da infância para a vida adulta. Entre essas questões, estaria a disponibilidade para viver os espaços, sua ligação com as mídias e a comunicação e a experiência escolar: “Escola, mídia e metrópole constituem os três eixos que suportam a constituição moderna do jovem como categoria social.” (CANEVACCI, 2005, p. 23).

Apesar das fortes representações por meio das faixas etárias e das experiências que seriam vividas durante as mesmas, as constantes transformações sociais e sua própria diversidade pediam reflexões mais complexas e a admissão de diferentes condições de vida, como a consideração das diferenças existentes entre a realidade de classes. Entre as muitas correntes sociológicas que surgiam a fim de dizer o que seria a juventude, as juventudes, ou as culturas juvenis, era recorrente a análise de grupos de forma fragmentada, sem considerar as interferências e complexidades das, e nas relações, criando-se ideias deterministas sobre as vidas, perspectivas, sentidos e experiências das juventudes (PAIS, 1990).

O contexto urbano faz então parte das construções dos conceitos de juventudes e das representações acerca do sujeito jovem. Interessa-nos pensar o que se vive cotidianamente nesse espaço, como eles transformam a si mesmo e à cidade, como jogam com os mecanismos de ordem, tudo isso não no sentido de defini-los, mas em um sentido de “estar com”. O medo

e a correria compõem grande parte do imaginário sobre a vida urbana, acreditando-se até que não há conexões significativas, encontros e vida nas ruas. A efemeridade às vezes é encarada como superficialidade, no entanto, a fluidez dos espaços não significa a falta de intensidade, sentidos e significados, da mesma forma e nos mesmos ritmos que as experiências se passam, os sujeitos se transformam, experimentam múltiplas possibilidades de “eus”, suas delícias e suas angústias.

Os usos que as juventudes fazem dos territórios são diversos, enredados pelos seus contextos, são nascentes de culturas, produtores de conhecimentos. Essas culturas não possuem mais significados e objetivos estáticos, não se colocam mais necessariamente no status de ser contra ao que é dominante, se é que é possível dizer que em algum momento foi desta maneira, são formas e direitos de existir. As culturas juvenis inovam as formas de viver e os paradigmas, podendo reelaborar conceitos até mesmo com a política. Nos fluxos polifônicos das metrópoles desenvolvem-se maneiras de protagonismos, participação e comunicação:

É provável que no meio dessas inovações linguísticas, entre essas oposições comunicacionais, entre esses conflitos sógnicos, esteja gerando-se um novo modo de sentir o político. O conceito sólido por excelência de político, com efeito é circunscrito aos lugares da cidade. Entre os pedaços da metrópole, ao contrário, produz-se o não-político metropolitano (ou pós político): algo que não pertence sequer etimologicamente ao campo da pólis.

O não-político metropolitano é um conceito-montagem que manifesta tensões paradoxais na direção de soluções impensadas, de definições impossíveis segundo a lógica tradicional [...]. (CANEVACCI, 2005, p. 48).

Essas formas de ser, estar e fazer são encaradas, em muitos momentos, como ações diretas, lineares, desvinculadas do sentir. Estar nas metrópoles é sentir as mesmas, misturar-se com elas, não é o fim, o resultado apenas que importa nas criações, buscas e lutas nas cidades, mas o processo, o que se vive/sente durante os caminhos percorridos. É considerando sentir que se pode incluir o corpo, que sempre está/esteve presente, mas é ignorado nas discussões científicas quando se trata de um corpo social, que se constituir nas/com as experiências, que age pelo sentir e sente pelo agir. Sendo assim, os corpos juvenis compõem os espaços não só por uma simples presença física, mas pelos seus movimentos, pelo se mover em um sentido de existência.

Os corpos juvenis incorporam e são incorporados por partes inorgânicas, incluindo as tecnologias e os espaços das cidades (CANEVACCI, 2005). Os espaços só são pela circulação dos corpos, da vida que se dá cotidianamente: “Existe espaço sempre que se tomam em conta

vetores de direção, quantidades de velocidade e variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis.” (CERTEAU, 1998, p. 202).

São os passos dados pelos corpos que moldam os espaços, as escolhas de direções formam “figuras ambulatórias” (CERTEAU, 1998), gestos que se configuram no fazer dos espaços, figuras que se movem, se transformam pelas práticas dos passantes:

[...] transformam a cena, mas não podem ser fixadas pela imagem em um lugar. Se fosse necessária, apesar de tudo, uma ilustração, seriam as imagens-trânsito, caligrafias amarelo-verde e azul metal, que brandam sem gritar e listram os subsolos da cidade, “bordados” de letras e números, gestos feitos de violências pintadas com pistolas, xivas em escrituras, grafos dançantes, cujas fugidias aparições são acompanhadas pelos ruídos dos trens do metrô: os graffiti de Nova Iorque. (CERTEAU, 1998, p. 182).

Certeau (1998) cita o *graffiti* como exemplo de um tipo de registro (caso realmente seja possível fazê-lo) da vida que se passa pelos espaços, ainda assim, um registro efêmero, que se desgasta, se expõe às interferências do que é público. De fato, o *graffiti* é bem mais do que uma figura, ele é uma forma de estar na cidade, parte do que se experimenta e se constrói nos ambientes posta em cores. Ele se configura em um contexto do que está se passando socialmente, das escolhas de trajetos vividos antes e no momento da execução da obra, nos sentimentos surgidos por conta da prática. Por ser justamente algo que se vive, não seria possível designar ao *graffiti* apenas um sentido, uma forma, um objetivo, uma identidade. Talvez seja válido viver junto, vendo nessa ação uma maneira de existir, ou melhor, maneiras de existir.

Lembrando-se das estratégias existentes nas cidades que tentam controlar os acessos, as representações, os direitos, a intervenção e o que se vive, pode-se pensar no *graffiti* também como uma tática, uma arte de fazer que propicie maneiras diversas de viver os jogos de forças. O enredamento do *graffiti* com as juventudes talvez se dê pelas relações dos jovens com as cidades, as cidades que se comunicam e fazem parte dos seus corpos. Por hora, não é a ideia comentar sobre as histórias que tentam localizar suas origens, mas sim no potencial de movimento em nível de existência nos espaços. Muitas vezes o *graffiti* é anunciado como uma cultura juvenil. Utilizo essa associação para pensar não só uma atividade executada por um sujeito-jovem, mas uma cultura que remete às construções sociais dos conceitos de juventudes, como a criatividade, a vivência na cidade, a transformação constante, o fascínio pelas imagens.

Não há como negar a ligação direta do *graffiti* com a cidade, e sendo assim, com um contexto amplo e coletivo. Mas há, da mesma forma, uma intensa troca do *graffiti* de um sujeito perante ele mesmo. Há todo um prazer individual e subjetivo em estar estendido pelos espaços, no êxtase da criação acontece um processo de autoconhecimento, de construção de si. Sendo o aparato da obra a própria cidade, esse sentimento pode se ampliar, pela dimensão da relação individual/coletivo, micro/macro. Parte do artista nasce, se recria, registra o caminho, se apaga com o tempo, e ressurgem de outras formas (maneira e formato), tão fluido quanto seu suporte.

A pesquisadora Wivian Weller (2005) comenta sobre uma “invisibilidade” da presença feminina nos estudos das culturas juvenis, mencionando ainda que as poucas referências são tratadas no que diz respeito à sexualidade ou à maternidade. Faz ainda o seguinte questionamento:

[...] poderíamos nos perguntar se a ‘invisibilidade’ feminina, ou a ausência de estudos sobre a participação feminina nas culturas juvenis no campo de estudos de estudos sobre a juventude não estaria associada a essa noção de cultura juvenil como forma de protesto e resistência, ou seja, a essa concepção utilitarista de ação. Quando vistas de forma superficial e estereotipada, algumas culturas juvenis femininas parecem não demonstrar uma atitude de protesto ou resistência às desigualdades étnicas e de classe [...]. (WELLER, 2005, p. 111).

Sobre isso, trago novamente a questão do que vem a ser considerado conhecimento, o que vem a ser considerado relevante e legítimo, e até mesmo o que venha a ser reconhecido como resistência. A falta de interesse pelas práticas cotidianas, pelas diversas atividades humanas, ainda hoje, elucida estereótipos e a visão fragmentada dos processos de formação dos sujeitos. Essas concepções também fazem parte das tramas sociais e interferem nas formas de ver o mundo, mas de forma alguma irão determinar um “real”, muito menos como os sujeitos se apropriam desses discursos.

Não faltam discursos sobre quem são os sujeitos e a serviço de que estão ou deveriam estar suas ações. Estes são usados também a favor de interesses dos fortes, veiculando ideias, fomentando ações, criando imagens. A ciência, a mídia, os poderes públicos, todos nos contam histórias (sobre o outro e sobre nós mesmos), diante disso e/ou apesar disso, muitas outras histórias surgem, muita gente conta sua própria história, mesmo que em diferentes linguagens, por diferentes caminhos, mesmo abafados ou subterrâneos. Torna-se então fundamental a observação das variadas narrativas, das histórias das mulheres e homens comuns, o diálogo entre os diferentes saberes e formas de conhecer o mundo.

Os *graffitis* mexem com essas representações, pois também podem ser considerados narrativas, relatos. Eles contam histórias, falam de pessoas, lugares, contextos sociais, diversificam as paisagens. Além disso, os gestos, as caminhadas, as conversas que acontecem durante essa prática podem fazer do grafitar um tipo de “lugar de palavra” (CERTEAU, 2012), lugares, que apesar de não poderem se fixar como um estabelecimento se movem com seus produtores, os autores e atores da cidade. Esses “lugares de palavras” se dão pelas trocas entre as pessoas durante seus encontros proporcionados pela ação de grafitar, assim como pelas histórias que irão nascer e ser compartilhadas sobre e com os espaços vividos nessa mesma ação. As imagens grafitadas são partes de todo um contexto maior, incluindo as histórias contadas pelos movimentos dos corpos das próprias artistas: seu andar, seus gestos, suas roupas. São memórias de espaços que circulam pela cidade, sem precisarem de palavras para ser ditas, que fizeram parte de uma formação dada na experiência, no fazer e no sentir:

As histórias sem palavras do andar, do vestir-se, de morar ou do cozinhar trabalham os bairros com ausências; traçam aí memórias que não tem mais lugar – infâncias, tradições genealógicas, eventos sem data. Este é também o “trabalho” dos relatos urbanos. Nos cafés, nos escritórios, nos imóveis eles insinuam espaços diferentes. [...] Com o vocábulo dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinquente, terrível ou legitimante. Por isso, tornam a cidade “confiável”, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens. São as chaves da cidade, elas dão acesso ao que ela é, mítica. (CERTEAU, 2012, p. 200).

Volto a dizer então que os *graffitis* dão vida às cidades, falam sobre quem as habitam, fala que alguém as habitam. Uma fala autêntica, algo dito por quem viveu aquele e outros espaços, uma carga de memórias que quando é posta em imagem nas ruas deixa de pertencer a apenas uma pessoa (se é que em algum momento pertenceu a apenas uma). Eles dizem a quem pertence a cidade em uma existência efêmera, mas edificante. São nas e pelas vidas que as cidades se constroem, e o que se passa nelas são seus patrimônios. O que se inventa, o que se elabora nos caminhos trançados formam as cidades e os sujeitos, as culturas, os gestos, as ações, são criações, conhecimentos construídos pelas formas de existir. É uma possibilidade de existir que se dá no próprio ato, para si mesmo, mas também para o outro, que irá fazer seus próprios usos, irá reelaborar a arte que chega até ele.

4 CIRCULANDO ENTRE AS ESFERAS DO PÚBLICO, DO PRIVADO E SEUS ENREDAMENTOS

4.1 REFLEXÕES SOBRE MULHERES DA RUA

“Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.”
(LEMINSKI, 2013).

O verso de Leminski parece falar de uma rua do encontro, o espaço de compartilhar e reivindicar o que deve ser coletivo. Parece ser aquela que deve ser explorada, vivida intensamente, que não deve estar restrita a grupos selecionados, nem dividida. A rua, toda ela, não tem aí norte e sul, centro e periferia, toda ela representa o potencial de força e vida da cidade.

As referências possíveis vinculadas à palavra rua são muitas, um espaço que carrega os passos dados, o vagar, a multidão. Entre o imaginário do perigo e da liberdade, do coletivo e do abandono, as ruas abrigam das conversas informais às contestações populares.

Pensando em expressões como “morador de rua”, “criança de rua”, “animal de rua” nota-se a alusão ao que não tem seu próprio lugar, o lugar de seus interesses e desejos próprios, que não são comuns a outros (CERTEAU, 1998). Hannah Arendt aponta a preservação do lar como algo sagrado como uma herança da Grécia Antiga:

O que impediu que a polis violasse as vidas privadas dos seus cidadãos e as fez ver como sagrados os limites que cercavam cada propriedade não foi o respeito pela propriedade privada tal como concebemos, mas o fato de que, sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse. (ARENDR, 2007, p. 38).

Aliado a isso, essas pessoas, por vezes, parecem não existir pela lógica atual de atribuição ao humano por meio do que ele é capaz de consumir, do que ele pode possuir como seu. Assim, está envolvido não só um lugar físico, onde seja possível estar de maneira privada

e aconchegante, mas também um lugar simbólico, um lugar social de participação e de aquisição de direitos. Ainda dentro das expressões, fala-se do que é considerado vadio, miserável e sujo, do que pode chegar a ser imoral. A essas pessoas, a lembrança e a atenção dirigem-se quando eles se tornam, aparentemente aos detentores da lógica, um problema a ser resolvido, ou abolido.

Nesse território fica-se a mercê do imprevisível, e como ambiente dos que são “sem lugar”, a rua é considerada perigosa. O perigo se encontra no próprio medo da casualidade e do que não se pode ter controle; no receio sobre o que pode resultar a aproximação com quem a rua hospeda; na esquivia de toda esquina em que more a penúria produzida socialmente.

A rua é um espaço que acaba transitando entre ser de todos e ser de ninguém. Da mesma forma que é evitada por representar uma ameaça, a rua é procurada por despertar a inquietude da alma, a procura pelo incerto, a beleza e o risco e se entregar ao acaso. Deixar-se seguir os fluxos das ruas pode ser uma experimentação de liberdade e uma forma de apropriar-se do mundo.

Assim, ela é também um lugar de retomada, uma maneira de dar domínio e sentido aos territórios, quando se ocupa as ruas, elas ganham donos, não donos no aspecto do controle e da exclusividade da lógica capitalista, mas donos que lhe darão vida e movimento. Muitos são os modos se de realizar tais ocupações: feiras, festas, encontros, jogos, brincadeiras, protestos... Estas são construções dos que se colocam nas ruas, contando e fazendo história, e também formas de resistências frente às opressões.

Falei, até agora, de uma perspectiva de “falta de lugar” que pode espelhar certa negatividade, uma impressão de ausência, de escassez. Quero acrescentar e ressaltar a esse estado de “falta de lugar” como mais uma experiência das cidades, a vivência do que não está pré-estabelecido, do que está nos espaços de passagem, do caminhar, do instável e efêmero. Os “não lugares” (AUGÉ, 2013) não estabelecem um “próprio” (CERTEAU, 1998). Essa falta de identidade pode ser também razão para alguns incômodos para aqueles que precisam fabricar enquadramentos, classificar, nomear com uma definição fixa, deixam a mostra a dificuldade de lidar com a liberdade e fluidez do outro.

A expressão “mulher da rua” é designada, geralmente, para referir-se a prostitutas. Como também já foi dito, a rua é um espaço associado ao caos, à liberdade, ao imprevisível, ao sujo, coisas que, dentro dos estereótipos construídos socialmente, podem aparentar como impróprias para uma mulher. Não existe aqui uma tentativa de mostrar prós ou contras à prostituição, mas sim observar a expressão citada inicialmente. O valor designado a uma mulher tem fortes influências de padrões morais sobre seu comportamento, seu corpo e

sexualidade. “Vender o corpo” em nossa sociedade cristã é uma das situações encaradas como mais degradantes, tendo impactos sobre as atribuições do caráter, da dignidade, e do espaço na sociedade. A prostituição, apesar de ser considerada difamatória, é comum, principalmente em figuras não masculinas, a repercussão negativa sobre a prostituição, ao lado de seu estado genérico, revela que existem condições designados às figuras não masculinas, e entre eles estão o de objeto e de submissão. Os homens são questionados não pela questão moral do corpo, mas por colocar em dúvida sua capacidade de ser um provedor. A prostituição das mulheres incomoda pela relação moral com o sexo, e pela falta de associação da mesma a um único homem, a uma relação monogâmica, uma relação de propriedade.

Estar em casa e não na rua também remete às responsabilidades dos trabalhos domésticos, muito atribuídos às figuras femininas. Sendo assim, a “mulher da rua” não possui um “dono”, não tem hora para chegar em casa, enfrenta os riscos da cidade e expõe sua sexualidade. Essas condições rompem com a lógica de fragilidade, e, na verdade, mostra que o status de ser frágil está ligado a idealização da submissão e do controle.

É válido lembrar que diferente de “mulher da rua” a expressão “mulher de rua” parece indicar aquela que mora nas ruas, que não possui uma moradia. Penso na possibilidade de a mulher ‘da’ rua se ligue a um imaginário de uma rua metafórica. Linguisticamente poderíamos dizer que a preposição ‘de’ indica origem, já a contração da preposição mais o artigo ‘a’ traz um direcionamento mais específico de rua, não é qualquer rua é “A rua”, a rua metafórica que expressa sentido de marginalidade. Aos “soltos pela cidade” são direcionados os olhares de vigia e enquadramento, é por meio da rotulação que se tenta obter o controle, a partir do momento que defino um grupo posso atribuir a eles valores, culpas e estigmas:

[...] Trata-se da necessidade de ver as pessoas através de uma lente terminal. Ninguém procura travestis ou putas o dia todo (só um voyeur com uma câmera na mão...). Ninguém é “travesti” ou “puta” o dia todo. Mas é preciso que se vejam assim. Para ter a população de uma cidade sob vigilância, o Estado hoje se articula finalizando identidades. Esta é a forma de tentar aprisionar os “soltos pela cidade”. (BERINO, 2009, p. 15).

Em uma conversa com uma amiga na faculdade, narrávamos nossa adolescência, falávamos de algumas situações e pensamentos que surgiam em nossas vidas como tentativas, de alguma maneira, de questionar a nossa realidade, os valores e modelos morais que nos cercavam. Ela me relatava alguns dias em que se sentia só, aquele tipo de solidão que tem a ver com momentos de busca de sentidos e inquietação diante do contexto em que se vive. Uma de suas histórias estava relacionada à sensação de subversão ligada à figura da prostituta.

Enquanto minha amiga andava pela rua, ficava imaginando que poderia oferecer um preço, um serviço de prostituição, quando algum homem que passasse de carro buzinasse para ela. Ela fazia um tipo de jogo com o destino “darei um preço para o primeiro carro que buzinar nos próximos 10 minutos”, mas cada vez que as condições que estabelecia como critérios em seu jogo se concretizavam ela estabelecia novas condições, e nunca cumpria sua própria promessa. Minha amiga sabia que na verdade não iria concretizar o que pensava, mas gostava de pensar nisso como um jogo, como uma história para ser vivida apenas na ficção. Se colocar nesse papel era se sentir transgredindo todas as regras que regulam os corpos, era se sentir dona de si a ponto de decidir poder fazer qualquer coisa, mesmo que só em pensamento. Fiquei impressionada pela revelação ela me fez, não pela fantasia construída, mas por já ter pensado e feito jogos parecidos, em segredo, comigo mesma, tendo, assim como ela, certeza de não efetivaria a ação.

Essa fantasia elaborada não tinha exatamente uma relação com excitação sexual, era um pensamento sobre apropriação do próprio corpo, de indagação sobre o moralismo presente no cotidiano, e quando nos colocávamos em uma posição de certeza de que não iríamos realizar o que havia em mente, percebíamos o quanto o contexto que questionávamos estava impregnado em nossa formação, em nossos valores, para nós, não era uma opção real, pois, apesar de contestarmos a dita degradação de tal atividade, não conseguíamos conceber praticá-la de fato. Não ousávamos sequer mencionar essas ideias a outras pessoas.

Com um sentimento similar, Benjamim (1987) relata como ao caminhar pelas ruas em sua infância se colocava a alguns passos atrás de sua mãe, era uma atitude que a irritava, que colocava em cheque seu poder sobre ele, que questionava a proteção da mãe diante das figuras das ruas como os mendigos e as prostitutas. As últimas, em particular lhes causava certo fascínio, representavam as contradições sociais do espaço urbano, assim como a subversão das regras dominantes.

Louro (2013) utiliza a ideia de viagem para falar de formação, uma formação não linear, que acontece por meio de direções distintas, durante um processo não cristalizado. Em um caminho se aprende com tudo, mais do que um aprendizado numa perspectiva de acúmulo, seria também o que se transforma o que se cria, e, o que se “desaprende”, o que se desconstrói. A imagem que a autora propõe pode ir de encontro, tanto com as menções iniciais do primeiro capítulo dos caminhos pelas cidades quanto à parte do imaginário traçado agora sobre a rua (liberdade, inconstância). A isso a autora associa, do mesmo modo, o viajante pós-moderno, aquele que é plural, que dá importância ao “andar e não ao chegar” (LOURO, 2013, p. 13).

Pais (2003) ilustra um ponto de vista semelhante ao comparar o viajante flâneur⁶ ao turista. O turista possui rotas mais previsíveis, as visitas se baseiam nos grandes pontos de referência, a viagem foi escolhida previamente, planejada, incluindo grande parte das atividades a serem realizadas; ele segue roteiros feitos por outras pessoas, repetidos, estar em determinados locais durante sua estadia passa praticamente a ser obrigatório. Em uma direção oposta, o viajante se deixa levar pelos lugares, procura ver o inabitual, segue passos descomprometidos com objetivos a serem alcançados, o que importa são os encontros e desencontros pela trajetória, as descobertas e as interrogações que venham a surgir.

Ao imaginário da rua como marginal estão inseridos paradigmas da sociedade moderna de racionalização e enquadramento, do planejamento certo com metas e esquema pouco flexíveis. “[...] Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em pensar em processos mais confusos, difusos e plurais, mas especialmente, supor que o sujeito que viaja, é, ele próprio dividido, fragmentado e cambiante. [...]” (LOURO, 2013, p. 13). Desviar-se de caminhos pré-programados ou vagar sem direção são atos que podem ser considerados transgressores, a “mulher da rua”, não como sujeito, mas como uma figura, é uma dessas transgressões, levando em conta a fluidez da trajetória de uma forma complexa: o corpo, os espaços e a construção de si.

4.2 TRANSITANDO ENTRE OS ESPAÇOS

Os limites entre as esferas do público e do privado são conceitos que, logicamente, se alteraram ao longo do tempo e dos territórios, muitos autores já se debruçaram sobre tais questões. Em meio a essa grande quantidade de pensamentos, é possível salientar como frequentes as referências quanto à importância da individualidade em espaços reservados, a esfera familiar e os bens e empresas que não pertencem ao Estado como aspectos da esfera privada; e ao público a acessibilidade e a coletividade, a cidadania e bens disponibilizados pelo Estado.

Para Hannah Arendt (2007) o público é, primeiro, aquilo que é acessível, que pode ser visto e ouvido por todos, o que é divulgado; em segundo lugar, trata-se do que é comum, do que é compartilhado, coletivo, trata-se das produções humanas que existem diante da convivência com o outro em um mundo em comum. Já o privado é um terreno mais reservado, sombrio e profundo, onde o indivíduo pode em sua subjetividade se abrigar do

⁶ Pelo trabalho de Boudelaire o caminhar pela cidade, a experimentação da vida e estética urbana.

mundo público, é também o lugar dos interesses pessoais e da propriedade. Segundo Arendt a modernidade trouxe a ligação da propriedade com o acúmulo de riqueza de forma que tal interesse individual fosse protegido pela esfera pública.

Para a autora as duas esferas são interdependentes, sendo o público o lugar da construção de uma realidade comum, enquanto o privado permite que o sujeito se constitua em sua profundidade, em sua subjetividade. O público remete à necessidade humana de construir sua própria história, de existir.

Morena (2011) destaca posições de mulheres durante a passagem da Idade Média para a moderna:

[...] O Renascimento trouxe, para elas, a possibilidade de acesso à educação, mostrando e possibilitando, com isso, o ingresso delas no mundo literário. As portas dos salões também serão abertas para atuação feminina e nesse momento. Os salões são uma espécie de esfera pública paralela ao poder político estatal. Apesar disso, as mulheres mantiveram-se afastadas do poder político no sentido formal, com exceção, apenas, de quando o acessavam por força da hereditariedade. Quando bem relacionadas e gozavam prestígio, influenciavam nas escolhas de cargos na burocracia estatal. Esse prestígio, muitas vezes, era adquirido através da sua atuação em salões, em especial como anfitriãs. (MORENA, 2011, p. 34).

São muitos os pensadores que trabalharam com os conceitos do público e do privado, a filósofa Susan Okin destaca duas ambiguidades existentes entre as principais discussões sobre o tema:

A primeira ambiguidade resulta do uso da terminologia para indicar ao menos duas distinções conceituais centrais, com variações em cada uma delas. “Público/privado” é usado tanto para referir-se à distinção entre Estado e sociedade (como em propriedade pública e privada), quanto para referir-se à distinção entre vida não doméstica e vida doméstica. Nessas duas dicotomias, o Estado é (paradigmaticamente) público, e a família e a vida íntima e doméstica são (também paradigmaticamente) privadas. A diferença crucial entre os dois é que o domínio socioeconômico intermediário (o que Hegel chamou de “sociedade civil”) é na primeira dicotomia incluído na categoria de “privado”, mas na segunda dicotomia é incluído na de “público”. (OKIN, 2008, p.307).

Sobre isso, a autora dialoga sobre a concepção, de que tais esferas podem ter uma multiplicidade de significados e não uma dualidade fixa. Ou seja, as relações de público e privado podem se alterar de acordo com as diferentes esferas da vida. Para fazer essa análise Susan traz a comparação com uma casca de cebola, analogia feita por Weinstein (1971), onde

existem camadas, com partes mais próximas do interior ou do exterior. Sendo assim, a autora dispõe a segunda ambigüidade, mais focada na dicotomia não doméstico/doméstico:

Em segundo lugar, mesmo no interior da dicotomia público/doméstico, permanece uma ambigüidade, resultando diretamente das práticas e teorias patriarcais do passado, que tem sérias conseqüências práticas – especialmente para as mulheres. A divisão do trabalho entre os sexos tem sido fundamental para essa dicotomia desde seus princípios teóricos. Os homens são vistos como, sobretudo, ligados às ocupações da esfera da vida econômica e política e responsáveis por elas, enquanto as mulheres seriam responsáveis pelas ocupações da esfera privada da domesticidade e reprodução. As mulheres têm sido vistas como “naturalmente” inadequadas à esfera pública, dependentes dos homens e subordinadas à família. Esses pressupostos, como se poderia esperar, têm efeitos de grande alcance na estruturação da dicotomia e de cada uma das esferas que a compõem. Como os estudos feministas têm revelado, desde os princípios do liberalismo no século XVII, tanto os direitos políticos quanto os direitos pertencentes à concepção moderna liberal de privacidade e do privado têm sido defendidos como direitos dos indivíduos; mas esses indivíduos foram supostos, e com frequência explicitamente definidos, como adultos, chefes de família masculinos. Assim, os direitos desses indivíduos a serem livres de intrusão por parte do Estado, ou da igreja, ou da vigilância curiosa de vizinhos, eram também os direitos desses indivíduos a não sofrerem interferência no controle que exerciam sobre os outros membros da sua esfera de vida privada – aqueles que, seja pela idade, sexo ou condição de servidão, eram vistos como legitimamente controlados por eles e tendo sua existência limitada à sua esfera de privacidade. Não há qualquer noção de que esses membros subordinados das famílias devessem ter seus próprios direitos à privacidade. [...]. (OKIN, 2008, p. 308).

A dicotomia entre o público e o privado vista de maneira fixada, sem possibilidade de relações e hibridismos, enfraquece os caminhos para reflexões, diminui e amplitude do que pode ser considerado político e da complexidade da formação humana. Ainda vivemos entre concepções que separam rigidamente corpo x mente, emoção x razão, vida pública x vida privada, tomo como exemplo as ideias da separação “intransponível” entre a vida pessoal e a vida profissional, a “neutralidade” do pesquisador, o moralismo em torno do corpo. Bell Hooks (2013) fala sobre e cisão que percebia entre a academia e a vida social, a objetificação do professor na universidade:

Esse apoio reforça a separação dualista entre o público e o privado, estimulando os professores e os alunos a não ver ligação nenhuma entre as práticas de vida, os hábitos de ser e os papéis professorais. A ideia da busca do intelectual por uma união de mente, corpo e espírito tinha sido substituída pela noção de que a pessoa inteligente é intrinsecamente instável do ponto de vista emocional e só mostra seu melhor lado no trabalho acadêmico. [...]. (HOOKS, 2013, p. 29).

Apesar do foco da autora na profissão do professor, é possível estender tal crítica a muitos outros aspectos sociais, incluindo o dualismo existente entre masculino/feminino. Um dos grandes marcos criado pelo feminismo foi a problematização da política, da ciência, do cotidiano, assumindo o lugar de não neutralidade:

Coloca-se aqui, no meu entender, uma das mais significativas marcas dos Estudos Feministas: seu caráter político. Objetividade e neutralidade, distanciamento e isenção, que haviam se constituído, convencionalmente em condições indispensáveis para o fazer acadêmico, eram problematizados, subvertidos, transgredidos. Pesquisas passavam a lançar mão, cada vez com mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida; de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam na primeira pessoa. Assumia-se, com ousadia, que as questões eram interessadas, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensão de mudança. (LOURO, 2003, p. 19).

Torna-se necessário questionar os limites dessas esferas considerando as espacialidades e temporalidades, sendo possível e devida a relativização de acordo com os contextos. Apesar das limitações existentes quando trabalhamos com binarismos, utilizo a nomeação pública e privada justamente para pensarmos em seus possíveis sentidos, portanto, em nível de conceituação, para pensar a participação política na cidade e a arte urbana, coloco como base os pensamentos de Hannah Arendt, ou seja, o público como o que está ao alcance de ser visto e ouvido por todos, e o privado ligado a necessidade de privacidade e proteção, sendo os dois campos interdependentes, e não dissociados.

Não é preciso pesquisar muito para encontrar textos, projetos e atividades culturais, que tenham como tema a participação das mulheres em algum espaço. Poderíamos falar de mulheres nas engenharias, na construção civil, na política e na arte. O fato é que existem questões históricas, políticas e culturais que influenciam e direcionam fortemente os destinos dos sujeitos, e entre elas estão a raça, a classe e o gênero. Sendo assim, ao se tentar falar de mulheres em um determinado contexto, fala-se de uma construção social, de contextos enredados, da interdependência de conceitos.

Em um evento musical em que estive presente, estava sendo realizada uma apresentação que reunia composições de mulheres ao longo do tempo e de diferentes países. As artistas que faziam parte da performance destacavam o quanto era difícil encontrar registros antigos de melodias compostas por mulheres, e, ao mesmo tempo, como a música era presente na vida das mesmas. Andrade (1991) comenta sobre a situação de compositoras

no Brasil durante o século XIX, onde muitas delas eram incentivadas a dominar instrumentos como mais uma forma de demonstrar habilidades e oferecer entretenimento, mas não eram reconhecidas como compositoras legítimas da esfera pública, algumas registravam suas criações com pseudônimos masculinos. A autora fala ainda sobre a escassez de estudos sobre o tema e pontua fatos históricos como a proibição de cantar nos coros das igrejas até metade do século XIX e o ensino oficial de música para mulheres a partir de 1853.

Como outro exemplo de iniciativas de estudar a presença feminina, assim como abrir as portas para as mulheres em universos diversificados, trago o Festival Internacional de Cinema Feminino (Femina), criado em 2004 a fim de debater e promover as produções audiovisuais de mulheres. Sobre ele, falarei de um fato ocorrido em sua última edição: 2013. Durante o primeiro dia do seminário ocorrido no evento, após uma das sessões de filmes, foi aberta uma plenária para discussão sobre as produções com seus criadores e outros profissionais de diferentes áreas, que de alguma forma dialogassem com questões de gênero. A primeira pessoa do público a solicitar participação foi um jovem, após suas colocações, a diretora do filme fez um comentário sobre o aparentemente irrelevante acontecimento. Segundo ela, durante os anos que trabalha com audiovisual, em todos os debates iniciados diante de seus trabalhos, mesmo quando a plateia era majoritariamente composta por mulheres, os homens eram sempre os primeiros a se posicionar. A diretora fazia questão de destacar que não eram acontecimentos isolados, eram recorrentes em anos de prática, e que sobre isso, pensava nas esferas do público e do privado, o ato de se colocar publicamente como mais uma das construções sociais que acabam interferindo em alguns comportamentos, nas formas de ser. Complemento essa lembrança observando que um dos estereótipos acerca da mulher é sua “predisposição a falar demais”.

Apresento esses contextos como possibilidades de exemplo da quantidade de espaços que podem ser pensados e /ou repensados diante de suas exclusões e seus privilégios. Nessa pesquisa, falo de mulheres que se colocaram presentes nas ruas por meio do universo do *graffiti*, falo sobre isso justamente procurando pensar em como as construções sociais podem influenciar em presenças e ausências, em certa regulamentação de possibilidades de escolhas perante alguns contextos. Assim como falo de mulheres em um ambiente predominantemente masculino, poderia também falar de homens que habitam lugares considerados inadequados, poderia, por exemplo, falar dos educadores no Brasil, que atuam na educação infantil nos dias de hoje. Poderia ainda focar naqueles que por não assumirem uma definição fixa de gênero dentro do binarismo homem/mulher, possuem dificuldades para se estabelecer nos mais variados contextos sociais. Ou seja, tratamos aqui das construções sociais acerca do gênero e

suas influências nas vidas dos sujeitos, nas composições dos espaços, nas concepções sobre educação, trabalho, etc.

Desde o nascimento, somos educados de forma que nos tornemos parte do que já está definido e idealizado como natural, somos educados de formas sutis tanto no cotidiano, quanto de formas mais diretas e nítidas, como nas instituições tradicionais. Louro (2011) traça parte do percurso da educação de mulheres na sala de aula desde as estudantes até as professoras, dos meados do séc. XIX até o início do séc. XX. O discurso de modernização a fim de criar uma nova imagem para a nação após a proclamação da independência trouxe mudanças nas práticas sociais, ainda que parte delas estivesse ainda a favor das posições estratégicas dos que já estavam no poder. Um dos assuntos discutidos era a necessidade de ampliação do acesso à educação, nos primeiros ensinamentos estavam inscritos ler, escrever, saber as quatro operações matemáticas e os ensinamentos cristãos, mais as noções de geometria para os meninos e bordado e costura para as meninas. A autora deixa clara a variedade da organização da educação de acordo com a classe, etnia e raça, para os negros e índios, por exemplo, o acesso era negado nas escolas públicas, já para meninas de classes privilegiadas havia outros conhecimentos como língua estrangeira e música. Existiam ainda outras formas citadas do acesso ao ensino, como as ordens religiosas, as organizações de trabalhadores e imigrantes. Apesar da multiplicidade de concepções para a educação das mulheres a autora menciona um discurso que aparentemente ganhava hegemonia:

[...] Contemporâneas e conterrâneas, elas estabeleciam relações que eram também atravessadas por suas divisões e diferenças, relações que poderiam revelar e instituir hierarquias e proximidades, cumplicidades ou ambiguidades. Sob diferentes concepções, um discurso ganhava a hegemonia e parecia aplicar-se, de alguma forma, a muitos grupos sociais a afirmação de que as “mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas”, ou seja, para elas, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do caráter, sendo suficientes, provavelmente, doses pequenas ou doses menores de instrução. [...] Ela precisaria ser, em primeiro lugar, a mãe virtuosa, o pilar de sustentação do lar, a educadora das gerações do futuro. A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos. (LOURO, 2011, p. 446-447).

Os discursos dominantes sobre espaços, pessoas e grupos, servem, em alguns momentos e situações, como suporte para uma historicidade baseada em olhares deterministas, estereotipados, assim como justificativas para muitas das opressões sociais,

construções e desconstruções de conceitos e paradigmas presentes ao longo dos tempos. Mesmo com os avanços nos estudos sobre processos sociais e históricos que criam estruturas de poder e privilégios, incluindo nisso as imagens estigmatizadas e estereotipadas, o valor, a capacidade e as características dos indivíduos ainda são dimensionados por referências pouco relativizadas. Lembro-me de algumas vezes, principalmente no início da juventude, em que as meninas eram desafiadas a citar grandes personalidades históricas mulheres, grandes artistas, grandes heroínas, grandes cientistas, esportistas, enfim. Não eram formas de tentar questionar as estruturas sociais ou as formas como uma história mundial é contada, eram tentativas de argumentar a inferioridade das mulheres, tais argumentos eram aliados ao senso comum e estudos científicos que apontavam para menor aptidão com ciências exatas, menos agressividade, menor força muscular e controle emocional. Até mesmo em algumas atividades com certo direcionamento para as mulheres, a competência e legitimidade eram questionadas, afinal, como no caso da culinária, o que me diziam era que “até mesmo os grandes chefs são homens”.

Essa situação, infelizmente não está presente apenas em provocações entre pré-adolescentes, são frequentes as convenções cotidianas, os ditados populares, as reproduções acadêmicas e midiáticas que atestam tendências a aptidões e inaptidões com base em padrões biológicos, desvinculados da cultura. Assim, muitas pessoas precisam enfrentar barreiras, tanto as simbólicas quanto as mais concretas, para adentrar alguns universos, realizar algumas ações, assumir certos desejos:

É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade em um dado momento histórico. (LOURO, 2013, p. 21).

Diante disso, comecei a perceber que não se tratava só de uma tentativa de me colocar em determinados lugares, tratava-se também de uma desvalorização desses lugares que tentavam me enquadrar. O ato de cozinhar, no cotidiano, em nossa sociedade industrializada, é considerado menos importante do que muitos outros tipos de trabalhos, apesar da necessidade da alimentação para a vida e de todo o peso cultural e prazer envolvidos na alimentação. Ainda assim, o conhecimento, tempo e dedicação dispensados a esse tipo de prática é desvalorizado, a não ser que seu praticante faça parte de círculos estabelecidos e privilegiados, nesse caso, a gastronomia pode ser encarada como uma arte, esta, quando

localizada em uma esfera pública, ainda que não esteja entre as ocupações de maiores status social, seria realizada com maior competência por um homem.

Studart (1976) faz críticas severas à associação das mulheres às atividades domésticas, argumenta que tais atividades deveriam ser incorporadas aos sistemas de prestação de serviços, e que as mulheres que se restringem às atividades domésticas teriam inclusive sua inteligência reduzida. Em certa passagem do livro “Mulher: objeto de cama e mesa”, a autora menciona: “10 bilhões de neurônios para fazer uma feijoada.” (STUDART, 1976, p. 13). Sobre essa passagem, me lembrava do quanto me incomodava a pressão de minha família quanto à necessidade, quase dever, que eu teria como mulher, de me tornar alguém com domínio das atividades domésticas. Essa cobrança por parte de alguns familiares não parecia valorizar a utilidade e importância do contato com tais práticas para qualquer indivíduo, parecia se tratar de um papel a ser desempenhado por um tipo de “ordem natural das coisas”. Ao mesmo tempo, me ocorria como o prato mencionado por Studart era um de meus favoritos, toda a história coletiva e individual que ela carregava, pensei naquela receita como uma grande invenção, diria até que uma das grandes produções da cultura da qual faço parte. O que quero dizer é que não contraria a posição da autora no que se refere à existência de convenções sociais que podem direcionar e restringir as vivências dos indivíduos, entretanto, imaginar qualquer espaço apenas como um reduto de submissão e improdutividade é subestimar a capacidade humana de ressignificação e desvalorizar as práticas de determinados espaços e culturas.

Giard (2012) fala do potencial criativo do ato cotidiano de cozinhar, incluindo as ressignificações de mulheres sobre o que poderia ser um lugar de opressão, a utilização desta prática como uma maneira de reverter situações, de se empoderar, dar outros significados e direções:

Como todo fazer humano, essas tarefas femininas dependem da ordem cultural: diferem de uma sociedade à outra, sua hierarquia interna e seus modos de proceder; de uma geração à outra, numa mesma sociedade e de uma classe social à outra, transformam-se as técnicas que presidem essas tarefas, como também as regras de ação e os modelos de comportamento que dizem respeito a elas. Cada mulher pode criar para si um estilo próprio, imprimir um toque especial, acentuando um determinado elemento de uma prática, aplicando-se a um outro, inventando uma maneira pessoal de caminhar através do recebido, do admitido e do já feito. Deste modo apropria-se do “saber-fazer” comum, cada “fala do lar” adquire finalmente um modo próprio de fazer intervir, umas sobre as outras, as sequências cronológicas e de compor, sobre temas obrigatórios, uma música de variação jamais fixas numa forma estável. (GIARD, 2012, p. 218).

Durante o questionamento de funcionamento de algumas estruturas e práticas sociais, por vezes, espaços e fazeres passam por um processo de depreciação, como se neles, invariavelmente, habitassem apenas a opressão e a alienação. Desta maneira, o fazer de mulheres na esfera privada passa a ter uma posição de inferioridade tanto por parte das conjecturas de grupos dominantes, quanto daquelas que se colocam em uma posição de promoção da liberdade, mas que também criam suas escalas de adequações e colocações etnocêntricas.

Em alguns momentos, estudos direcionados a um grupo, como a história das mulheres, dos negros, etc. acabam assumindo a posição daquele que dá visibilidade e resgata o percurso histórico de um grupo. Penso que esse processo não deve acontecer como mais uma forma de definir “quem são ou foram” determinados sujeitos, mas, como tentativas de diálogo com histórias pouco exploradas, vistas de perspectivas unilaterais.

4.3 CORPOS EM QUESTÃO

Pensar os corpos é essencial para a compreensão das muitas questões que existem acerca do gênero, pensar nas fragmentações do conhecimento e das concepções sobre o ser humano.

Os corpos são admitidos, em alguns momentos, como um organismo a parte, separado da mente, das emoções e da cultura, em outros como uma essência biológica responsável por definir grande parte dos comportamentos, por dar as explicações sobre os importunos, os prazeres e os mistérios do funcionamento da vida. Além do dualismo corpo X mente, existe também a posição corpo x espírito, onde o corpo representa o material, o mundano e até mesmo o profano.

Voltando a metáfora da viagem utilizada por Louro, os corpos entram em percursos que os transformam continuamente, algumas das direções são insistentemente indicadas perante suas características físicas. A partir do corpo com que se nasce recebemos um nome, os tipos de vestes e os tipos de objetos com que devemos interagir nos são apresentados, expectativas sobre nossas personalidades são traçadas. Um mundo é proposto: comportamentos são incentivados ou reprimidos, responsabilidades são depositadas, discursos anteriores ao nascimento parecem já dizem quem somos, ou deveríamos ser. “O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supões o sexo como um ‘dado’ anterior á cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário.” (LOURO, 2013, p. 15).

Para a autora Judith Butler os corpos são construídos discursivamente, a diferenciação entre sexo e gênero não existem, pois, dentro da lógica de nossa cultura o corpo só existe dentro de uma perspectiva de atribuição do gênero. O sexo não poderia ser concebido como o natural e anterior à cultura, já que existe sobre ele um discurso. (SALIH, 2013).

De fato, a interrogação sobre o sexo antes mesmo do nascimento mostra uma atribuição de sentidos e valores, a definição do sexo gera toda uma preparação desde a decoração da casa, passando pelas intervenções no corpo, até a antecipação de quais serão as necessidades e gostos da criança:

Os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou tal aparência. Pode ocorrer, além disso, que os desejos e necessidades que alguém experimenta estejam em discordância com a aparência de seu corpo. (LOURO, 2000, p. 8).

Sendo assim, existem indeterminadas variações de atribuições sobre os corpos diante de cada contexto. Impossível definir, ou mesmo acompanhar as mutações constantes, tanto sobre essas atribuições, quanto sobre as transgressões. Ainda assim, existe importância em discutir as rupturas e continuidades como uma forma de pensar as relações sociais, as demandas democráticas. Os corpos buscam e constroem caminhos para suas formas de existir, o que envolve como se colocam nos espaços, como criam arte, quais movimentos inventam no mundo.

Os corpos existem nas cidades não só como um tipo de matéria ocupando o espaço, eles são fios das tramas formativas. Suas estéticas e seus movimentos não podem ser considerados separadamente do território que ocupam. Vivemos as cidades por meio dessa materialização do nosso ser, é por ele que experimentamos, é pelos nossos sentidos que entramos em contato com o outro e com as cidades, pelos nossos sentidos criamos nossas referências e produzimos nossas ações.

Existe uma memória do corpo que o molda, o transforma e faz parte do que ele comunica. Jacques (2009) chama esse processo de interação /formação /comunicação com o espaço de corpografia. As corpografias são únicas a cada sujeito e se apresentam de acordo com as diferentes experiências que tiveram. Lembrando que não são apenas os grandes acontecimentos e experimentações que marcam o corpo. As pequenas coisas, a vida comum e diária, fazem parte e são peças fundamentais nesse conjunto:

Os espaços vividos da cidade, as memórias urbanas, resistem, assim, nesses corpos moldados pela sua experiência, ou seja, resistem nas corpografias resultantes de sua experimentação. As relações perceptivas com a cidade, que derivam das experiências sensório-motoras dos espaços em diferentes temporalidades, formariam, então, um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, da cidade outdoor de cenários espetacularizados, desencarnados. (JACQUES, 2009, p. 136-137).

Sobre isso, acredito ser interessante associar à ideia já mencionada do corpo em uma mistura com a cidade, o corpo em simbiose, alterando e sendo alterado por ações, movimentos, olhares, narrativas e imagens. E nesse contexto, os *graffitis* e outras intervenções como parte dos corpos de seus autores.

Durante a entrevista com Liks, notei duas palavras escritas em seu punho, eram elas: *graffiti* e direito. Apesar de ter percebido que elas haviam sido feitas com uma caneta comum, perguntei em tom de brincadeira se eram tatuagens, ela sorriu e explicou que estava se “rabiscando” durante a aula (fizemos essa entrevista em sua faculdade, após a aula). Segundo Liks, estavam ali, escritas em seu corpo, as suas duas paixões. A jovem revelou sua vontade de ter imagens como aquelas em definitivo em sua pele, em forma de tatuagens, mas tinha receio de ser prejudicada em futuras possibilidades de trabalho na área do direito. Algo similar aconteceu no dia da entrevista com Mari, em sua perna, estava desenhada a assinatura que ela utiliza nas ruas, mais uma vez, perguntei se era uma tatuagem, novamente, tratava-se de rabiscos com caneta comum. Mari comenta que ainda não havia conseguido pensar em uma assinatura com seu nome, ou com um apelido para as ruas, e que era por meio daquele desenho que assinava suas intervenções. A imagem é um traço feito como as linhas de um eletrocardiograma, além das pontas, a linha forma um coração.

Figura 2 - Escritas em seu punho



Fonte: Foto postada em rede social por Liks.

Seus traços estão em diferentes superfícies: em suas peles, nas paredes das ruas, em objetos pessoais, na decoração de suas casas. Não são só marcas de suas presenças, são

resquícios de suas existências, são elas mesmas materializadas de outras formas além do próprio corpo, são elas em uma extensão.

Greiner (2006) fala do corpo que cria arte, e da arte como aspecto fundamental para a existência humana. A esse corpo que inventa, ao processo de tornar externos os fenômenos criativos, a autora deu o nome de “corpo artista”:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o rico tonar-se-á inevitavelmente presente. Não á toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo o tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (GREINER, 2005, p. 122-123).

Não pretendo a isso associar somente a imagem dos grandes artistas, daqueles que estão nos grandes circuitos, ou manifestações que já são legitimadas e classificadas como arte (seria o caso do teatro, da dança, das artes plásticas etc.). Gostaria de atentar sobre pensamento da autora no que se refere a esse corpo que percebe o mundo e desestabiliza contextos ao reinventá-lo. Para de esclarecimento, o sistema límbico, mencionado por Greiner, é uma região do corpo na qual são ativados estados fundamentais para a sobrevivência.

Certa vez, uma professora de artes cênicas mencionava em um seminário as imagens estigmatizadas das atrizes no histórico brasileiro, a elas eram relacionadas a falta de moral e respeito. Discutindo as possíveis razões para o fato, alguém lhe perguntou se as mulheres artistas poderiam representar uma ameaça à ordem. Sua resposta à pergunta foi que sim, afinal, segundo ela “a arte é lugar dos desejos”, nada poderia ser mais perigoso.

Os corpos de artistas são constantemente mencionados, suas performances são motivos de encantamentos, surpresas, estranhamentos e contemplações. Mesmo existindo certo entendimento de que se trata justamente de um corpo que inova, que desestabiliza, mesmo quando seus estilos de manifestações já estão inscritos dentro de uma “oficialidade”, ele não está livre de ser julgado e sofrer sanções tendo como parâmetro o que é considerado dentro da normalidade.

Talvez, os corpos das mulheres nas artes ainda representem um perigo, aliás, os corpos de grupos estigmatizados, todos eles, representem um grande perigo. O corpo do artista representa um perigo porque, justamente pelo lugar de onde se fala, o lugar onde teoricamente tudo é possível, onde poderia ser qualquer coisa, onde poderia estar fora dos destinos traçados pelas pressões sociais.

Estando em um lugar de tantos sentidos possíveis, atribui-se ao artista, no discurso comum, o potencial para transformar e criar, e o estado de sensibilidade. Sendo assim, ainda dentro de um discurso comum e hegemônico, ele recebe também a classificação de ter uma vulnerabilidade à excentricidade, ao exagero, classificá-lo assim é uma estratégia que pode ajudar a manter seu controle. Dentro destas classificações, o binarismo homem x mulher é mais um dos parâmetros para classificar e avaliar os corpos. Se esse “lugar dos desejos” pode corromper a moral e o caráter de mulheres, já o campo do que seria sensível entraria em divergência com a “natureza” racional e objetiva dos homens.

Mulheres ou homens, como categorias não existem. Nenhuma classificação seria capaz de definir as possibilidades dos comportamentos, dos desejos, ou mesmo da libido humana. Guattari (1985) utiliza o termo “devir mulher” para falar de pontos de passagens existentes na sexualidade, um estado de transito que foge das delimitações simples, que consegue se colocar em um estado intermediário e incompleto, o estado de eterna incompletude, de vir a ser:

Por não estar tão longe do binarismo do poder fálico, o devir mulher pode desempenhar este papel intermediário, este papel de mediador frente aos outros devires sexuados. Para compreender o homossexual, dizemos que é um pouco “como uma mulher”. E muitos dos próprios homossexuais entram nessa jogada um tanto normalizadora. O casal feminino-passivo/masculino-ativo permanece assim uma referencia tornada obrigatória pelo poder, para permitir-lhe situar, localizar, territorializar, controlar as intensidades do desejo. Fora dessa bipolaridade exclusiva não há salvação: ou então é a caída no absurdo, o recurso à prisão, ao asilo, à psicanálise, etc. o próprio desvio, as diferentes formas de marginalismo são codificadas para funcionar como válvulas de segurança. Em suam, as mulheres são os únicos depositários autorizados do devir corpo sexuado. Um homem que se desliga das disputas fálicas, inerentes a todas as formações de poder, se engajará, segundo diversas modalidades possíveis, num tal devir mulher. É somente nesta condição que ele poderá, além do mais, devir animal, cosmos, carta, cor música. (GUATTARI, 1985, p. 35).

Os corpos dos artistas podem ser corpos em devir, aqueles que inventam, constantemente, seu próprio funcionamento, indicam a existência de mundos e desejos multifacetados, eles expõem as possibilidades de variabilidade de sensações e sentidos.

A presença em menor número de mulheres no *graffiti* e em outras formas de arte de rua pode estar relacionada a esse histórico de privação e classificação, mesmo após muitas mudanças e rupturas, há aquilo que se aprende sem se perceber, que não parece ser um aprendizado por estar em formas microscópicas inseridas no dia-a-dia.

Quando indagadas sobre o assunto da menor quantidade de mulheres na prática, as grafiteiras não fazem uma associação direta a esse contexto, mas na busca por hipóteses, comentam sobre estereótipos e sobre a exposição. O corpo feminino como aquele mais visado em possíveis violências:

Mas a questão da rua tem a questão da vulnerabilidade que eu estava comentando com você, por exemplo, acredito que seja mais fácil um homem pintar sozinho na rua do que uma mulher pintar sozinha na rua, não que seja impossível, tem mulheres que são corajosas e fazem, mas você sente necessidade de estar ali protegida entre mulheres, entendeu? No meu caso, pelo menos, a gente se bastava na rua, estava o grupo, a gente ficava tranquila, então essa questão da vulnerabilidade é presente. Até porque é a questão do espaço público né, a gente se sente vulnerável andando, vai na esquina e tem um grupo de homens você já fica... Vou passar, não vou passar. Você já se sente vulnerável nesse contexto, imagina pintando, três horas, pintando um negócio na parece com seus pertences, então isso reforça, né⁷.

Mari, enquanto falava sobre nunca ter sofrido nenhum tipo de julgamento ou segregação em sua entrada e permanência na prática do *graffiti*, menciona, rapidamente a hipótese de mulheres evitarem se expor a um potencial perigo de estar nas ruas: “Acho que não é muito comum por que é rua, né, e também é perigoso, às vezes o pessoal sai de madrugada para pintar.”⁸

Ter um corpo com menos massa muscular, teoricamente mais fraco, não é, evidentemente, o motivo para esse sentimento de vulnerabilidade, mas sim o que foi construído socialmente acerca desse corpo. Tanto no processo de tratar como objeto, quanto no de submissão, os corpos femininos podem assumir a atribuição de serem coisas a serem conquistadas, que estão a disposição para avaliação, que devem estar sob controle e, por vezes, podem ser consumidos. Mulheres que sofrem violência nas ruas ainda são questionadas sobre o tipo de roupas que estavam vestindo e o que estavam fazendo sozinhas em locais perigosos.

Uma pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2014) causou grande polêmica ao analisar alguns discursos que naturalizam a violência social contra mulheres e

⁷ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

⁸ Transcrição de trecho de conversa com Mari, em 2014.

estigmatizam orientações, comportamentos e escolhas fora da lógica heterossexual. Em uma das questões a maioria das pessoas concordou que se sentem incomodadas com a manifestação pública de afeto (beijo) entre pessoas do mesmo sexo; grande parte dos entrevistados declarou concordar que as violências sexuais contra mulheres são influenciadas pelo seu tipo de comportamento, cito a questão em que era afirmado que “se as mulheres soubessem como comportar, haveria menos estupros.”, onde 35,3% dos entrevistados concordaram totalmente com a afirmação; a questão da violência doméstica também aparece na pesquisa, quando 63% concordam, total ou parcialmente, que a violência dentro de casa deve ser discutida apenas entre a família. Apesar da atenção que a pesquisa gerou para o assédio, à violência sexual, muito mais está envolvido, como a agressão física e psicológica e a condenação moral dos comportamentos.

Apesar de haver essa ideia de vulnerabilidade do corpo das mulheres nos espaços públicos, não as classificaria como “alvos sempre preferenciais”, pois as violências acontecem de formas diferentes nas cidades, aspectos como gênero, raça e classe influenciam nos estilos de como elas ocorrem. Os homicídios nos espaços urbanos, por exemplo, acontecem em maior número com jovens entre 15 e 24 anos, negros e do sexo masculino (WAISELFISZ, 2013), os rapazes se expõem mais às essas circunstâncias, possivelmente e em parte, pela formação que recebem para serem os provedores e para se impor com estratégias como a agressividades, as violências ligadas à homofobia também são importantes para reflexão sobre os desdobramentos das atribuições de gênero. Seriam muitas as formas de violência para detalharmos e discutirmos suas peculiaridades e relações com os contextos sociais, aqui, não será possível no momento esse aprofundamento. Acredito que tal sentimento de vulnerabilidade não aconteça só por uma suposição do que possa vir a acontecer em um espaço público, ele acontece também pela dinâmica de culpabilização das vítimas, a atribuição de responsabilidade sobre quem sofre a violência por algum comportamento apresentado que estaria fora das adequações, seja as mais rígidas e evidentes, seja as mais sutis.

Os corpos estranhos, ou seja, aqueles que não seguem as determinações identitárias de seu tempo e território, ficam expostos nos espaços públicos às violências, que são naturalizadas pelos esquemas sociais padronizados e diluído em valores e crenças, são corpos que querem seguir seus próprios caminhos. Essas sanções, ao mesmo tempo que aprisionam, também são revertidas o tempo todo, a própria reinvenção acontece justamente pela existência de padrões.

Por certo os próprios sujeitos estão empenhados na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos. O processo, contudo, não é feito ao acaso ou ao sabor da sua vontade. Embora participantes ativos dessa construção, os sujeitos não a exercitam livres de constrangimentos. Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem. (LOURO, 2013, p. 17).

Ao conversar com Tati sobre o menor número de grafiteiras na prática, em sua resposta, ela foca em como não acredita em impedimentos, centraliza sua fala na possibilidade de dar continuidade aos desejos ultrapassando e reconfigurando as delimitações:

Eu nunca segui muito o que a sociedade delimita, Eu nunca gostei de brincar de boneca... Eu brincava de basquete... Eu nunca fui o padrão menininha, sempre tive liberdade de fazer o que queria. [...] Nada disso me impediu de chegar, botar a tinta na rua, fiquei super nervosa nas primeiras vezes, e fui, com a cara e com a coragem.⁹

A fala de Tati deixa claro que os padrões não são simplesmente adotados passivamente, e, ao mesmo tempo, que não segui-los não é necessariamente uma reação retilínea ao que se contrapõe. A artista, durante toda a conversa, deixa claro que tanto em sua inserção na arte urbana, quanto na construção de seu coletivo (composto por mulheres), não há nenhuma intenção ou necessidade de representatividade ou de contestação de modelos inscritos nas relações de gênero. Dentro do mesmo contexto, pensando em falas como essa transcrita acima, sobre nunca ter se enquadrado dentro dos estereótipos e sempre ter sido livre para fazer o que queria, é possível pensar também, justamente sobre quando tais modelos formam as pessoas, é possível pensar naqueles que são “direcionados” a determinadas trajetórias pela existência desses padrões, a lembrança daqueles que não são livres para fazer o que querem assim como aqueles que naturalizam liberdades aparentes.

O assunto específico “Mulheres e rua” acabava não sendo levado a níveis mais profundos e complexos de discussão, parece ser uma hipótese que, por estar inscrita em estruturas microbianas, por não ser algo que possa, nem deva, ser classificado por uma noção objetiva de causa x consequência.

⁹ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

Liks faz parte de uma *Crew*¹⁰ composta por ela e mais duas amigas, entretanto, suas saídas como um grupo não são tão frequentes quanto elas gostariam, nem sempre as companheiras de Liks são liberadas pelos pais para grafitar, ela conta que em alguns eventos precisa ir até os responsáveis das outras integrantes e tentar convencê-los. Pergunto então se ela acha que o fato de serem meninas influencia na preocupação dos pais: “Acho que com certeza, porque isso daí é da nossa própria sociedade né, as mães criam os meninos mais largados do que as meninas, então se elas fossem homens a mãe iria deixar elas... Ir para longe de casa.”¹¹

4.4 ARTE URBANA: LOCALIZAÇÃO E VIVÊNCIA

Figura 3 - Homem contempla o mutirão de *graffiti* da Maré



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As artes que usam as cidades como suporte geram interrogações sobre o funcionamento do espaço afetado, além de deslocar conceitos fixados e contradições das estruturas políticas. Tanto um espaço público não democrático, quanto os espaços privados constituídos com base na exploração do trabalho e na utilização do Estado e de estratégias de poder para garantir a manutenção de privilégios, fica exposto quando alguém intervém no espaço urbano. Da mesma maneira, o papel da arte é recolocado, os lugares de artista e espectador.

Silva (2005) propõe que a arte pública deve estar em diálogo com a comunidade em que se instalam suas demandas, as culturas que ali residem, a isso ele relaciona o conceito de ‘arte urbana como prática social’ defendido por Vera Palladium. A arte pública não deve ser mais uma forma de impor estéticas homogêneas ou dar ordem aos espaços. No universo da arte, a arte pública é aquela considerada legitimada, realizada com autorização e

¹⁰ Grupo, na cultura Hip Hop.

¹¹ Transcrição de trecho de conversa com Liks, em 2014.

reconhecimento do governo, como a arquitetura e os monumentos, diferente da arte de rua, caracterizada pela intervenção daqueles que habitam os espaços.

O autor sinaliza alguns momentos da arte pública: a perspectiva monumental de Paris no séc. XIX, com foco no que deveria ser belo, mas atendia a grupos específicos e privilegiados; a perspectiva de cidade planejada, em um processo de distanciamentos dos habitantes com a destruição de memórias locais e excluindo comunidades minoritárias em prol dos grandes projetos urbanísticos; em meados do século XX, o surgimento de novas propostas, as que buscavam maior interação com o público e os movimentos de resistência da contracultura, desestabilizadoras da ordem; nas últimas décadas de século XX a proposta de revitalização urbana, unindo o estado, as instituições privadas e as comunidades (SILVA, 2005).

Mais do que algo que acontece ou é apresentada no espaço público a arte de rua, passa a representar a própria experiência de viver a cidade, não se trata apenas de um produto, um resultado, mas todo o processo que cerca tanto o artista, quanto os que transitam pelos espaços. Mais uma vez, recorro ao conceito de viagem para falar da importância do percurso, do que se vive através da ação e do encontro. Dentro desta lógica a arte de rua passa a ter o destaque da experimentação do efêmero, sendo assim uma forte marca na arte de nossa temporalidade, os fluxos e fluidez do sujeito pós-moderno, a velocidade das transformações e das informações.

Como uma expressão atual e de grandes proporções, a arte urbana não ficou livre de ter uma apropriação mercadológica, como muitas das expressões nessa área tiveram e tem objetivos de contestação, há críticas sobre um possível destino direcionado ao consumo e consequentemente um “adestramento” do que deveria ser por essência imprevisível.

Essa apropriação pelo capital é um fato, e vem acontecendo com a cultura de uma forma geral, o que não quer dizer que seja possível que as estratégias do sistema possam realmente fazer com que haja total controle e passividade no movimento, tanto por parte dos artistas, como pelos expectadores. Quando o mercado tentar vender uma cultura que já foi marginalizada, não vejo só a preda de parte da potência desestabilizadora, vejo também como um sinal de que o sistema não foi capaz de detê-la de outras formas, além disso, os artistas também tiram proveitos e questionam os discursos hegemônicos mesmo quando passam a ser a fazer parte de algumas de suas estruturas, por exemplo, um artista pode passar a ter reconhecimento dentro do mercado da arte e utilizar essa “legitimidade” para desestabilizar certos discursos.

Quando abordava nas conversas a vivência da cidade, esperava sempre que ouviria, invariavelmente, sobre uma sensação de subverter as regras estando nas ruas, de liberdade dentro desse contexto. Acho que fiz essa associação, por obviamente a arte de rua por muito tempo ter existido com esse caráter, e pela minha própria história, era uma questão minha, de minhas restrições quanto à experimentação da cidade e como precisei burlá-las. Mas, as artistas falavam com mais intensidade sobre o compartilhar, sobre o contato com os passantes e outros artistas, sobre a descoberta e a interação com as pessoas comuns. Percebi então, como isso ia de encontro com a ideia de “público”, e como era um valioso processo de formação pelos espaços, é uma busca por si mesmo e pelo outro, através e com o outro.

As respostas dos expectadores, tanto positivas quanto negativas, foram postas como fundamentais, o estar com o outro. Isso, aparentemente, traz uma sensação de plenitude é uma formação pelo encontro, pelo diálogo, segundo Paulo Freire esse é o movimento de abertura, a admissão de que somos seres inacabados e que na mediação com o mundo é que nos formamos permanentemente:

[...] A razão ética da abertura, seu fundamento político, sua referência pedagógica; a boniteza que há nela como viabilidade do diálogo. A experiência da abertura como experiência fundante do ser inacabado que terminou por se saber inacabado. Seria impossível saber-se inacabado e não se abrir ao mundo e aos outros a procura de explicação, de respostas a múltiplas perguntas. O fechamento ao mundo e aos outros se torna transgressão ao impulso natural da incompletude.

O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história. (FREIRE, 2008, p. 136).

Esse movimento de interagir com o outro e intervir no mundo faz parte do entendimento do ser humano como construtor da história, como um ser histórico-social. É no estar com o outro que inventamos o mundo e a nós mesmo, que as realidades são criadas, o real como uma invenção que só existe por ser compartilhada:

[...] Ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. É este o significado da vida pública, em comparação com a qual até mesmo a mais fecunda e satisfatória vida familiar pode oferecer, somente o prolongamento ou a multiplicação de cada indivíduo, com os seus respectivos aspectos e perspectivas. A subjetividade da privacidade pode prolongar-se e multiplicar-se na família; pode até tornar-se tão forte que o seu peso é sentido na esfera pública, mas esse <<mundo>> familiar jamais pode substituir a realidade resultante da soma total de aspectos apresentados por um objeto a uma multidão de espectadores. Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas

peessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que veem o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se de maneira real e fidedigna. (ARENDDT, 1997, p. 67).

O clima da cidade como um todo interfere tanto na obra que está sendo realizada na rua quanto na formação dos sujeitos que se afetam por elas, artistas e expectadores. Suka fala sobre essa sensação quando eu pergunto sobre o que a arte proporcionou à sua formação:

Acho que proporcionou tudo, para ver as coisas de outra forma, enxergar as pessoas de outra forma. Ao mesmo tempo que eu só desenhava em casa, era uma coisa muito mais individual, e essa coisa do graffiti, ela me proporciona estar com outras pessoas para poder trocar, porque ao mesmo tempo faz um bem muito grande você fazer pra você e conseguir o seu, essa questão de troca agrega muito mais, hoje em dia eu tenho muito mais oportunidade de aprender outras coisas, com infinitas pessoas, do que quando eu tinha antes, quando eu só desenhava em casa.

Lenita: Outras coisas que você diz, além de técnica, né?

Além de técnica, as visões, o que as pessoas querem passar, então quando você tá na rua e você sente até mesmo o clima, deixa de ser uma coisa muito sua e passa a ser de todo mundo. Então é um misto de sensações, aquilo vai passar para o desenho, de certa forma. [...] Quando eu to na rua eu sinto quem tá do meu lado pintando, quem tá passando, todo o clima da cidade, e eu consigo ter uma gama de ideias muito maior, às vezes eu posso ir com uma coisa na cabeça e o desenho totalmente mudar pelo o que eu estou sentindo naquela hora, tudo que está acontecendo em volta.¹²

A relação com o outro é uma constante colocada pelas grafiteiras, desde a interação com os demais artistas até o encontro com os passantes. Na rua existe uma “resposta imediata” sobre o trabalho realizado, ele acontece já no momento em que a praticante viaja pela cidade até escolher o local aonde o *graffiti* será feito, essa viagem permite sentir a cidade, os locais, o que está acontecendo no contexto geral e os pequenos acontecimentos imprevisíveis. A realização no ato da troca não é só pelo o que se aprende e sente com o outro, mas também pelo o que é deixado de si mesmo no mundo, a ação humana que passa a ser de todos, o trabalho artístico, parte do criador acessível a qualquer um que se permita estabelecer esse diálogo:

E aí quando você pinta as pessoas vão comentando “ai que lindo, tem que fazer isso em tudo qualquer lugar” sabe, passa o pessoal querendo pintar também junto, é maior doideira essa relação com as pessoas também. A maioria gosta, mas tem gente que sai gritando (...) mas é a coisa boa

¹² Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

também, você está em contato com as pessoas, aquilo desperta o interesse das pessoas virem, falarem.¹³

Todos os tipos de pessoas fazem parte disso: aqueles que se interessam e apoiam, aqueles curiosos que contemplam ou querem saber mais sobre o processo, sobre a vida de quem está executando a ação, os que criticam por considerar a obra inadequada ou criminosa. Os que moram e trabalham nas ruas se aproximam, contam suas histórias, falam de suas perspectivas políticas, falam de suas aprendizagens e da vida nas ruas, penso, que esse contato e abertura por parte desses habitantes “efetivos” das ruas, esses que realmente vivem nos locais abertos da cidade, seja um sinal do quanto a arte de rua tem o potencial de pertencer a todos, e de proporcionar todo o tipo de diálogo. As crianças também são frequentemente mencionadas como figuras que se encantam e reclamam a participação, seja no olhar, na curiosidade com seus questionamentos e interesse em descobrir a vida, seja pedindo para participar efetivamente, para intervir junto, pegar na tinta, elaborar a pintura:

Foi muito interessante, a gente na época do TPM até brincava que queria escrever um livro, porque cada ida pra rua é uma história pra contar. Desde contato com louco, o louco se aproximar, trocar uma ideia, falar coisas superinteressantes, o contato com as pessoas, assim a interação que acontece durante o graffiti. A opinião das pessoas era importante, às vezes você modificava determinados elementos na sua cultura em função dessa opinião. Contato com criança é uma coisa que sinto muita falta, era mágico.¹⁴

O contato com moradores e trabalhadores das ruas foi um elemento que interferiu de forma muito clara e marcante no trabalho de Mariana e em sua visão sobre a sociedade, a frase que escreve constantemente (+ saúde, + educação) foi, inclusive, inspirada e dedicada, principalmente, a essa população tão excluída dos direitos básicos. Veremos mais sobre as produções de Mari na terceira parte do trabalho.

¹³ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

¹⁴ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

Figura 4 - Crianças observam Mari realizando uma obra em Bonsucesso



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Além do encontro, o sentimento de intervenção, de fazer parte da cidade foi outro elemento presente, que podemos relacionar com a ideia de vivenciar os espaços públicos, um redirecionamento das possibilidades de participação na cidade baseada nos privilégios: “Eu acho que você se apropria mais do público, você participa mais do dia a dia, toda vez que você passa por ali e vê ‘Oh, fui eu que fiz’. Entendeu? Eu intervi. Acho que você sente um pouco mais seu o local.”¹⁵

As fronteiras entre o que é público e o que é privado são questionadas nesse movimento, às vezes de uma forma mais espontânea, pelo ímpeto, pela vontade de intervir, e às vezes por um processo de questionamento da estrutura da cidade, da percepção e contestação sobre a existência de mecanismos nada democráticos, de uma entrega da cidade para quem vive lucrando por ela, e não para todos que vivem nela. A arte de rua torna-se um meio de exercer a cidadania pela participação na esfera pública e pela possibilidade de demonstrar ideias, sentimentos, perspectivas sobre o mundo e críticas sobre as estruturas estabelecidas. Em conversa com Mari e Tati, elas falam sobre a possibilidade de a arte de rua fazer uma contrapartida com a propaganda, com a quantidade enorme de informações visuais que nos induzem ao consumo desnecessário, que produzem e reforçam estereótipos, informações que não são escolhidas pelas pessoas, e que não possuem objetivos coletivos: “Por que você tem liberdade de me entubar um produto goela abaixo e eu não tenho liberdade de passar uma mensagem que eu queira?”¹⁶

A arte e a cultura podem ser consideradas, igualmente, nesse caminho como esferas que precisam ser democratizadas. Na verdade, não gosto de falar de acesso à arte e à cultura,

¹⁵ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

¹⁶ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

pois todos nós as produzimos constantemente. Mas, digo isso no sentido das ferramentas e aspectos que permitem a vivência e experimentação da arte e da cultura com mais liberdade, sem tolhimento sobre o que é criado por aqueles que estão fora de circuitos hegemônicos, sem classificações estigmatizadas.

Os meios de circulação da arte devem ser democratizados, os trabalhos que estão presentes apenas nas instituições, mesmo havendo o compartilhamento com indivíduos diferentes, acabam existindo apenas para um grupo seletivo, essa seleção, muitas vezes vai ainda de acordo com os padrões de hegemonia já estabelecidos em outras esferas sociais (Albuquerque, 2014). Sendo assim, ela estaria situada no meio privado, pois não existe para fins coletivos e circula sempre para o mesmo nicho, seu valor é mensurado justamente pelo seu potencial de exclusividade, seu potencial de contribuir para a construção de um status com base no poder perante a exclusividade adquirida.

Mesmo as instituições com fins culturais e artísticos mantidas pelo Estado possuem suas barreiras simbólicas, esses espaços ainda não pertencem efetivamente a todos, nota-se isso nitidamente e de forma rápida se pensarmos em suas localizações estratégicas, sempre pensadas para as “regiões centrais” das cidades.

Por último, destaco a aproximação do fazer artístico a todos, a possibilidade mais ampla de vivenciar como expectador ou de ser o artista. Vemos muitas obras prontas, músicas, telas, coreografias, enfim. A arte de rua expõe o ato da criação, aliás, não é só expõe, ela torna possível a interação nesse processo e o acesso à obra finalizada: “Você não precisa ter uma formação acadêmica para ser uma artista, é um caminho direto, rápido, você alcança, basta estar na rua.”¹⁷. E “É uma coisa que eu posso dar para todo mundo, um presente meu para todos.”¹⁸.

¹⁷ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

¹⁸ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

5 ENCONTROS COM O *GRAFFITI*: HISTÓRIAS, OLHARES E INSERÇÃO FEMININA

5.1 ORIGENS E SITUAÇÕES ATUAIS DO *GRAFFITI*

Existem referências variadas sobre as possibilidades de origens da prática. A palavra *graffiti* é o plural de grafito, vem do italiano, faz referência aos desenhos antigos em paredes. No Brasil, há influência na disseminação pela utilização como instrumento de protesto nos muros das cidades durante a ditadura militar de 1964. No exterior também aconteciam registros nas ruas de cunho reivindicatório, na França, na década de 1960 “[...] As ruas francesas se tornaram o palco da história, em que muros pixados foram fonte de inspiração para movimentos jovens que buscavam a transformação social. [...]” (RINK, 2013, p. 34).

Um dos pontos de origens mais comentados é a cultura Hip Hop. O *graffiti* é um dos elementos do Hip Hop, que surgiu como uma estratégia de negação à violência entre gangues rivais em cidades dos Estados Unidos nas décadas 60 e 70. Grupos de diferentes etnias e culturas se autoafirmavam e delimitavam território por meio de confrontos violentos. Nas áreas periféricas das cidades, como o Bronx, em um contexto social de críticas sobre o suposto ideal Estadunidense de liberdade e democracia, movimentos de grupos negros e outras ordens marginalizadas, como os grupos de migrantes, reivindicavam a dita democracia e questionavam a hegemonia branca do país, entretanto, apesar da similaridade de suas causas as diversas culturas entravam em conflitos e guerras de gangues. Tais eventos foram trocados por combates utilizando elementos artísticos: a dança (o break), a música (o rap e o DJ) e as pinturas (o *graffiti*). O Hip Hop passa a ser um movimento político, por trazer a força dos sujeitos das periferias, ele foi ressignificado de acordo com os diferentes contextos culturais com que entrava em contato ao longo do tempo e se espalhou, principalmente pela música e por filmes. (OLIVEIRA, 2006):

No entanto, é importante salientar que a cultura Hip Hop no Brasil será apropriada por distintos grupos sociais sendo majoritários os das periferias sociais urbanas (morros e favelas). Ele foi apropriado por diferentes grupos sociais, porque se mundializou primordialmente através de filmes e elementos da diáspora africana (música, em especial), nos anos 60/70. Isto fará que tanto uma dimensão estética quanto uma ética se mundialize. (OLIVEIRA, 2006, p. 52).

É interessante pensar como os elementos estéticos desta cultura são fortes ao ponto de terem se espalhado por diferentes territórios por meio desta característica. A sedução da estética, por outro lado, fez com que ela fosse apropriada, em alguns momentos, sem necessariamente carregar seu caráter político e até mesmo se transformando em uma atração ao mero consumo. Isso faz com que existam alguns impasses e críticas dentro e fora da cultura Hip Hop.

A intervenção nos muros e o próprio ato de rabiscar e desenhar estiveram presentes constantemente na história da humanidade, o que faz com que o grafite seja definido e por meio de uma retrospectiva histórica e social para antes da cultura Hip Hop e para além dos muros. GONÇALVES (2006) destaca cinco nichos a fim de tentar expor as diferentes maneiras desse tipo de ato se manifestar pelo tempo e espaço:

De acordo com todos os dados obtidos nessa pesquisa, levando em consideração as várias fontes de consulta, diria especulativamente e de modo pessoal que o grafite pode ser dividido, a título didático, em cinco nichos distintos: o grafite primitivo (as pinturas rupestres e as demais oriundas das sociedades ágrafas), o grafite clássico (relativo à arte ou à cultura dos antigos gregos, romanos e egípcios, renascença italiana, etc.), o grafite inocente (as garatujas, os desenhos infantis e algumas marcas declarativas de amor ou ainda sem intenção específica), o grafite mural (o muralismo enquanto iniciativa política de luta pública pelos direitos humanos e étnicos como forma de resistência cultural), e o grafite urbano (o grafite social, o grafite da intervenção ou de ação, o grafite artístico ou conceitual, e o grafite comercial, enfim, as pinturas-símbolo que dão identidade visual a certos jovens e às metrópoles contemporâneas em geral). (GONÇALVES, 2006, p. 60).

O autor refere-se aos distintos registros gráficos, sua importância para a construção da sociedade humana, nas perspectivas de organização estrutural, de simbolismos e mensagens, e da cognição. As imagens são utilizadas desde as civilizações antigas como uma ferramenta fundamental, sendo, inclusive, deixadas como arquivos para as sociedades futuras. Contas eram realizadas, histórias eram contadas, conhecimentos eram compartilhados em suportes como as paredes. Vale salientar os pontos de encontro entre as formas de registros ao longo da história com o *graffiti* que conhecemos hoje, o grafite urbano: narrativas, domínio de território, política, expressão, criação, troca, são alguns dos sentidos que podemos associar.

O autor expõe ainda o que considera como tipos do *graffiti*: social, conceitual, comercial e de ação. O social seria aquele com objetivo específico de protesto, denúncia e mobilização política. O conceitual não estaria necessariamente em busca de intervenções no que diz respeito a temas como cidadania ou afirmação, mas sim a intervenção por si só, o foco

na expressão e criação; o comercial é aquele executado mediante a contratação como um serviço; e o de ação seria definido pela necessidade de desestabilizar a ordem e se apropriar dos espaços. O fato da exposição dessas diferentes vertentes pelo autor não significa que um tipo de prática anularia a outra, todas elas consistem em possibilidades que podem coexistir ou se alternar para um mesmo praticante.

O *graffiti* pode ser considerado, então, como uma ação social, um ato que proporciona sentido e significado para os sujeitos, assim como para a própria ação:

A ação social é significativa tanto aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. (HALL, 1997, p. 1).

A prática faz parte do cotidiano humano e de suas construções sociais, que desencadeou movimentos distintos. Sobre as referências anteriormente colocadas de como avaliar para quem é feita a cidade (acesso, infraestrutura e recursos, o que é permitido viver, a participação nas intervenções, e, a representação dos sujeitos), o *graffiti* tem o potencial de agir sobre todos esses aspectos. Aquele que realiza o *graffiti* transita pelos locais da cidade, percebendo-a, buscando paisagens para fazer parte. O poder de intervir nos espaços gera a apropriação sobre eles, desconstruindo imaginários criados pela violência simbólica sobre possibilidade e merecimento de estar em um lugar, pertencer e ter direitos sobre ele. Seguir o fluxo da cidade permite ir a lugar que não seriam escolhidos usualmente, conhecer pessoas e culturas que estariam de fora de um ciclo de convívio habitual. É usado como uma forma de revitalizar territórios, tanto pela estética apresentada, quanto pelo o que representa enquanto apropriação e recolocação do espaço. Os artistas, de origens distintas, se encontram desde ruas das periferias às dos bairros das elites.

Nas alterações feitas nas cidades as decisões se dão de forma verticalizada. O *graffiti* traz a possibilidade de opinar sobre o que se quer, isso é materializado pela ação de interferência em si, e no que é retratado nas imagens. O ato simboliza que as ruas também pertencem aos habitantes, que pode e deve ter intervenção dos mesmos, podendo se dar como ideias de transgressão e/ou protagonismo.

As imagens são uma linguagem que atingem com facilidade uma grande quantidade de pessoas, grupos com distâncias em seus entendimentos sobre o mundo podem se conectar

por meio delas, “falar a língua” uns dos outros, diminuir os possíveis atritos entre a convivência multicultural.

Apesar da aceitação vem ganhando hoje no país, foi apenas recentemente que a então presidente Dilma Rousseff sancionou a Lei 12.408, que altera o artigo 65 da Lei 9.605/1998, descriminalizando o ato de grafitar:

Art. 1o Esta Lei altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências.

Art. 2o Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos.

Art. 3o O material citado no art. 2o desta Lei só poderá ser vendido a maiores de 18 (dezoito) anos, mediante apresentação de documento de identidade.

Parágrafo único. Toda nota fiscal lançada sobre a venda desse produto deve possuir identificação do comprador.

Art. 4o As embalagens dos produtos citados no art. 2o desta Lei deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS.”

Art. 5o Independentemente de outras cominações legais, o descumprimento do disposto nesta Lei sujeita o infrator às sanções previstas no art. 72 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.

Art. 6o O art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

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

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 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.

§ 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. (BRASIL, 2011).

O texto da lei anterior criminalizava a pichação e qualquer outro meio de macular edificação ou monumento urbano. Apesar das novas definições legais, percebe-se a necessidade de controle por parte do Estado, pela lei, qualquer tipo de intervenção sem autorização prévia é considerada ilegal. Chamo atenção ainda para a proibição da venda de tintas em embalagens do tipo aerossol para menores de dezoito anos. Jovens com menos de dezoito anos, teoricamente, realizariam suas obras de forma mais impetuosa, espontânea, e “irresponsável”, também estariam expostos a punições bem mais leves diante da lei, deixando

as autoridades políticas receosas, além disso, o Estado possui grande aversão à pixação, feita com o mesmo material. Observa-se no texto a preocupação extrema com o acesso aos sprays de tinta e a delimitação de um objetivo para o *graffiti*: o da valorização de espaços públicos e privados. Partindo pela lógica de controle Estatal, quais seriam os valores permitidos em cada espaço, seriam os mesmos? Uma crítica direta ao próprio espaço em que a obra estaria localizada, pela lógica Estatal, concederia a ele mais valor?

Percebe-se que o aumento do controle quanto à realização dos *graffitis* é proporcional, ou até mesmo exponencial, em relação à aproximação das zonas frequentadas pelas elites. Quebrar a lógica desses espaços, aparentemente, não entraria no sentido de valorização estabelecida pela ordem vigente:

Sempre tentam organizar o graffiti, vão impor, aqui você pode pintar, aqui você vai fazer um trabalho artrítico maravilhoso, vou reunir caras que são grandes na cena, eu não vou abrir para toda galera. Qualquer um que estiver passando vai ali fazer uma pintura, no Jockey não, não foi uma coisa liberada pra todo mundo, foi uma coisa para ser mais visual.

Às vezes é isso meio que irrita no graffiti porque eu não dou oportunidade para que outras pessoas conheçam [...] eu acho que ao mesmo tempo que o graffiti te dá essa liberdade ele também te priva um pouco, porque se você é um cara que está começando agora, se você não meter as caras você vai sofrer preconceito da sociedade ou até dos mais antigos. “Você não vai sair comigo pra pintar. Não vou interagir com o seu desenho, porque eu estou em outro patamar”. Você não vê muitos eventos que não seja em comunidade que dê oportunidade de quem está começando mostrar alguma coisa.¹⁹

A aceitação nessa prática parece ficar direcionada a muito poucos. A quantidade de artistas que conseguem se inserir no universo institucionalizado da arte pelo *graffiti* não chegam perto daqueles que a fazem pelo prazer. Especificamente no Rio de Janeiro, a prefeitura da cidade publicou em fevereiro de 2014 novas considerações sobre as produções de *graffiti*. Entre as considerações que norteiam o decreto destaco:

[...] CONSIDERANDO que o Graffiti, desde que sem prejuízo ao patrimônio público ou histórico, sem cunho publicitário (referência a marcas ou produtos), sem teor pornográfico, racista ou de outra forma preconceituoso, sem apologias ilegais ou referências e ofensas religiosas é reconhecidamente uma manifestação artística cultural que valoriza a cidade e inibe a pichação; [...]

[...] CONSIDERANDO que os grandes painéis grafitados já figuram no Rio de Janeiro como marcos emblemáticos e turísticos de grande poder revitalizador para a cidade; [...]. (BRASIL, 2014, p. 3).

¹⁹ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

Atento mais uma vez para a aversão do estado em relação à pixação e saliento a tentativa, assim como em alguns projetos em educação, de utilizar o *graffiti* como uma maneira de inibir outra manifestação urbana, dicotomizando expressões que muitas vezes possuem semelhanças, e, criando polos de “certo” e “errado”. Destaco também a fase da cidade de recepção muitos eventos turísticos, e todo o interesse comercial e político que o Estado tem direcionado ao fato.

O decreto manifesta ações de organização e divulgação da criação do Conselho Carioca de *Graffiti*, o apoio à ferramenta digital “#StreetArtRio”, a instituição do dia do *Graffiti*, em 27 de março. Sobre os parágrafos do decreto chamo atenção para os seguintes:

Art 3º O instituto EIXORIO e o Conselho Carioca de Graffiti reunir-se-ão bimestralmente acerca de temas e propostas de interesse para a cidade, bem como para a estruturação de calendário de implantação de Células de revitalização para ambientes potencialmente turísticos da cidade, visando á revitalização desses ambientes com o auxílio da arte. [...]

Art 4º fica autorizada a utilização dos seguintes espaços públicos para a prática do Graffiti e do Street Art: postes, colunas, muros cinzas (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outras aberturas), pistas de skate e tapumes de obras.

Parágrafo único. Como incentivo à pratica de que trata o caput e o fomento ao desenvolvimento de importantes bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro, a prefeitura, mediante anuência do Metrô Rio autorizará também o uso do muro da linha 2 do metrô entre as estações São Cristóvão – Pavuna, nos dois sentidos. [...] (BRASIL, 2014, p. 3).

Nota-se, novamente, como a cidade é encarada de acordo com o “valor” de cada região. Locais com potencial turístico serão pensados de forma planejada, provavelmente os artistas também serão selecionados, a intervenção daqueles considerados mais “adequados” e que já tenham prestígio torna-se uma preferência. Muitos dos muros cinzas da cidade são pintados com a tinta *antigrffiti*, nesses locais a ação é proibida, os viadutos, que são um dos locais mais utilizados pelos praticantes, é um dos locais proibidos:

O Eduardo Pais foi obrigado a criar uma lei de onde você pode pintar no Rio de Janeiro, ele fez uma merda. Ele já tinha feito uma merda pintando um painel do Gentileza, e deu uma merda, depois apagou dos gêmeos, se fosse o meu (faz sinal de que tanto faz) Mas era dos gêmeos, com fama internacional, então ele fez essa lei para se redimir.²⁰

Pela legislação a intervenção só caracterizada como *graffiti* quando possui autorização para ser feita, entretanto, não é uma medida adotada sempre e em todos os lugares pelos

²⁰ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

artistas, que veem no *graffiti* justamente a possibilidade de intervenção baseada na liberdade, geralmente, há uma procura por locais que tenham certos usos coletivos (praças, viadutos, paredes de trens e metrô) e locais que recebem pouca atenção por parte dos proprietários. Normalmente, os pedidos de autorização são feitos quando se trata de paredes de residências:

Eu procuro fazer em locais que tenha autorização para evitar a dor de cabeça, tanto que tem projetos, tinha o City Color, das cidades que você buscava autorização do morador para fazer a cultura, mas eu deixei um pouco de lado porque é chato, as pessoas entram no site, disponibilizam os seus muros, suas paredes, elas sabem que você não tem aquela preocupação em relação ao desenho, então elas estão cientes de que você vai fazer qualquer coisa do seu sentimento, independente de ser bonito ou feio, se está iniciando ou não, e aí as pessoas sempre querem dar um certo ‘pitaco’, e isso gera um pouco de raiva até, né.²¹

A aceitação das culturas populares dentro dos circuitos de legitimidade do sistema acontece em um processo de sucumbir às pressões, mas também de se apropriar destas manifestações a seu favor. Atualmente o *graffiti* também é um produto, encomendado por grandes empresas ou pelas lideranças políticas para trabalhos de decoração e campanhas de muitas espécies. Ele também deixou de estar só nas ruas e passou a estar em galerias, exposições, carros, telas, em produtos como capas de eletrônicos, roupas e acessórios variados. O fato trás discussões e embates sobre “o que seria o *graffiti* hoje” e “a serviço de quem e de quem está o *graffiti*”. Por um lado, a apropriação das artes e culturas pelo sistema pode transformá-los em produto, por outro, vale refletir se o público e os artistas terão uma recepção alienada do fato, quais as ressignificações os sujeitos farão ao entrar em contato com o que lhe é oferecido, já que nenhuma recepção é totalmente passiva. Um dos impactos da disseminação do *graffiti* foi a possibilidade de profissionalização na área, que não fica de fora das mesmas condições de grande competitividade e injustiças do mercado.

²¹ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

5.2 GAFFITI COMO UMA CULTURA JUVENIL

Ao longo do tempo e dos espaços os conceitos de juventude se constroem e desconstroem, flutuam, essa condição varia para cada sujeito. “[...] Cada jovem, ou melhor, cada ser humano, cada indivíduo pode perceber sua própria juventude como não-terminada e inclusive como não-terminável [...]” (CANEVACCI, 2005, p. 29).

Ainda assim, utilizamos socialmente, principalmente nas políticas públicas algumas referências como eixos estruturantes das condições das juventudes, a idade e a relação com o mundo do trabalho são exemplos disso. Algumas das participantes comentam que entram no universo do *graffiti* “meio velhas”, por ter acontecido após os vinte anos, todas estavam envolvidas ainda com o contexto dos estudos quando iniciaram, seja na universidade, seja no ensino básico. O fato de haver a enunciação de que estariam “velhas” para começar enuncia que consideram o *graffiti* uma cultura juvenil, ao mesmo tempo, elas falam de um início, da entrada, pois não se consideram “velhas” para grafitar, mas sim para o período em que aconteceu a inserção.

A relação com os estudos e trabalhos interfere na continuidade e intensidade de relação com a atividade. O tempo necessário de dedicação ao trabalho e aos estudos diminuiu a frequência de idas à rua de Suka e de Liks, que comentam que gostariam de ter mais tempo.

Para Liks, especificamente, ter completado dezoito anos foi um marco sobre a organização de seu cotidiano. Foi nessa época que a jovem entrou para a faculdade e começou a trabalhar em um shopping, por isso precisou diminuir consideravelmente as atividades com a Rede Nami e também as idas para rua. Foi também nessa idade, que ela pôde passar a comprar ela mesma suas tintas, já que a venda do material é proibida para menores de dezoito anos. No mesmo momento em que Liks obteve maioridade legal para comprar material, assim como uma renda própria por meio do trabalho para investir no mesmo, perdeu grande parte do tempo livre:

O meu sonho era fazer 18 anos para poder comprar tinta, o meu sonho! Tanto que quando eu fiz 18 anos eu postei no facebook, “liberdade de verdade, vou poder comprar tinta”.

Aí quando eu fiz 18 anos foi muito maneiro, foi muito engraçado. Eu fui com a minha mãe, mas dessa vez foi diferente, peguei minha identidade assim e dei para ele (o vendedor), e levantei minha cara assim (levantou o rosto e olhou de forma imponente)... Tipo assim, me achando, porque era a minha identidade, uma coisa tão boba, mas que pra mim foi muito bom fazer 18 anos nesse sentido.²²

²² Transcrição de trecho de conversa com Liks, em 2014.

Certas “fronteiras”, que antes eram consideradas mais decisivas nas vidas das pessoas, hoje possuem flexibilidade, elas se misturam de forma que se torna impossível estabelecer limites fixados:

Embora socialmente reconhecidos, os marcadores de passagem, não instituem, porém, uma colagem dos indivíduos à idade induzida por efeitos desses marcadores (casamento, filhos, reforma do mercado de trabalho, etc.). Os indivíduos acabam por recorrer a manipulações da representação da idade através de investimentos corporais: cirurgias estéticas, vestuário, consumos culturais. [...] (PAIS, 2009, p. 372).

O processo de autonomia perante a família, a idade cronológica, o percurso profissional são alguns dos antigos marcos que antes pareciam mais sólidos, que ainda fazem parte do imaginário dos percursos das juventudes, mas que se encontram em relações mais fluidas e complexas. Apenas Liks se inseriu no *graffiti* com menos de dezoito anos, as demais começaram com idades entre vinte e dois e vinte e sete anos, em um contexto de maior autonomia perante a família. Sobre as famílias, a preocupação que surgiu no relato das grafiteiras, quando havia, era em referência ao futuro profissional. As mães de Suka e Liks não se incomodavam com a prática, desde que as filhas se dedicassem aos estudos, a atividades que dessem a possibilidade de seguir uma profissão. Suka comenta, inclusive, que tinha interesses desde cedo por assuntos relacionados à arte, mas que havia uma preocupação de sua família sobre a possibilidade de não haver conquista de estabilidade financeira nesse contexto, assim, acredita que não teria apoio da família se tivesse se inserido na prática mais nova, quando o *graffiti* era mais marginalizado.

A espontaneidade da ida à rua é outra possibilidade de reflexão sobre a relação do *graffiti* com as juventudes. Apesar de haver eventos e encontros marcados com antecedência para a realização da atividade, grande parte das saídas acontece de forma espontânea, um momento aleatório em que surge tempo e vontade. O uso da tecnologia também se atrela a isso, as redes sociais e outras formas de comunicação mantem uma rede de contatos, em que é possível a horar em qualquer lugar, fazer um convite para um “trampo”, ou mesmo anunciar em um grupo que irá grafitar em determinado local, quem sabe ter uma companhia, até mesmo de alguém que não se conheça pessoalmente. A saída para a rua, por mais que envolva o desgaste de energia, a disponibilidade de material, nem sempre será planejada, e isso não é uma questão apenas de disponibilidade, mas um comportamento mais visceral, uma relação de fluidez com os espaços.

5.3 INSERÇÃO FEMININA

Lembrando-se da influência do *graffiti* pela cultura Hip-Hop, é importante dizer que a participação feminina em sua origem era muito rara, e que ainda existe um número pequeno em relação à quantidade masculina. O fato de um início composto basicamente pela figura masculina gerou hábitos aversão ao que saísse da coerência estabelecida, o Hip-Hop, nesse aspecto “[...] apesar de afirmar uma transformação social, se configura como uma cultura machista e homofóbica.” (OLIVEIRA, 2006, p. 100). Lideranças em movimentos estudantis e de protestos, como os da década de sessenta no Brasil, assim como vanguardas artísticas também tinham suas lideranças e componentes majoritariamente masculinos. Tais fatos se devem a um histórico de exclusões e opressões das mulheres, que acontecem de formas diretas e indiretas, físicas, simbólicas, sociais e psicológicas.

Em Campinas, Viviane Magro (2003) fala sobre as grafiteiras envolvidas com o Hip-Hop e entrevista também os rapazes. Sobre algumas de suas considerações: os meninos veem com positividade a crescente participação feminina, dizem ser importantes as novas falas e vivências, por outro lado, criticam aquelas que se mostram “masculinizadas” com roupas largas e comportamentos “pouco femininos” (modo de gesticular, falar, etc.), há um padrão para que a mulher seja aceita. Os rapazes dizem não perceber preconceitos, já as meninas relatam suas dificuldades, que muitas vezes se configuram em situações que os homens não percebem, pelo menos em um primeiro momento, uma das menções das mulheres foi em relação à reputação daquelas que ficam com os meninos, elas podem ficar “mal faladas” no movimento, por isso, algumas procuram não se envolver em relacionamentos amorosos. (MAGRO, 2003 p. 159).

Como já foi mencionado, não foram todas as grafiteiras que se sentiram precisando abrir as portas para a participação no *graffiti* por serem mulheres, Marcela e Tati tiveram algum tipo de narrativa que se relacionava com essa questão. As demais relatam que não houve nenhum tipo de dificuldade, inclusive, que costumam praticar a atividade, na maioria das vezes, com homens. Podemos considerar como hipótese para essa ampliação alguns pontos: a entrada das primeiras mulheres e grupos criaram tipos de referências, diminuindo o estranhamento e incentivando o início de outras praticantes; o surgimento de formas de aceitação do *graffiti*, que facilitaram a inserção, até mesmo por instituições mais formalizadas; e como já foi mencionado, as associações aos gêneros é construídas e

desconstruídas constantemente, as relações em que estavam inseridas as grafiteiras com mais de trinta anos são diferentes das mais novas.

Hoje, há participação feminina dentro do grafite em diferentes locais do mundo, havendo ainda certa surpresa pela sociedade acerca do envolvimento da mulher nesta atividade. No Rio de Janeiro, nos anos oitenta, Nina foi a primeira artista que se há registros que utilizava a técnica do spray (GANZ, 2006).

Existem em diferentes locais no mundo mulheres que se destacam no *graffiti*, muitas delas utilizando referências de figuras femininas, ou se aplicando de forma mais militante no que diz respeito às discussões sobre gênero. Para uma contextualização mais geral darei exemplos de grandes metrópoles do Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo. Em São Paulo, destaco duas artistas: Mag Magrela e Evelyn NegaHamburger.

As obras da artista paulista que se intitula Mag Magrela são melancólicas, muitas retratam angústias, dores, a mulher é uma constante nos murais. Em muitas das imagens as personagens têm expostos seus corpos nus, essa nudez, em junção com os tons sóbrios e o ar triste, traz um sentimento de naturalidade e exposição de um ser humano em sua essência (seus medos, suas aflições, sua pele...), o revelar de alguém. Em figuras com traços que elucidam o caos, as mulheres exibem cicatrizes, pedaços faltando na estrutura física, órgãos exteriorizados e cordas que amarram e atravessam seus corpos.

Figura 5 - Quantos pedaços me levaram?



Fonte: Mag Magrela (2014).

Já NegaHamburger, foca de maneira mais explícita em algumas angústias femininas, os padrões estéticos são constantes em seus desenhos. A grafiteira também trabalha com telas e ilustrações, e em fevereiro de 2014 lançou um livro com histórias reais de mulheres e suas

questões (assédios, opressões no trabalho, imposição de padrão de beleza, etc.), com figuras ilustradas para cada história contada. Muito do cotidiano é posto em seus trabalhos, há questionamento sobre as cantadas que as mulheres escutam todos os dias pelas ruas, o tabu da masturbação feminina e a busca da vivência de uma beleza real, que não precise se enquadrar em padrões.

Figura 6 - *Graffiti* de NegaHamburger



Fonte: NegaHamburger (2013).

No rio de Janeiro, coloco como exemplo as grafiteiras Panmela Castro (Anarkia) e Diana Couto (Di Couto), com tipos de trabalhos diferentes, as duas possuem reconhecimento internacional.

Di Couto que também trabalha como designer e ilustradora, intervém na paisagem com mulheres desenhadas em formas bem definidas. São obras que parecem se diluir, mulheres que escorrem pelo concreto, se espalham pelo Rio. É uma presença suave e profunda, traduzida em semblantes de serenidade contemplação. Apesar de não se colocar como alguém que busca em suas obras algum tipo de representação pelas figuras de mulheres, elas estão sempre presentes. Em uma das imagens, podemos até mesmo observar uma referência à violência.

Figura 7 - Obra de Di Couto em Ipanema



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Panmela Castro é uma das grafiteiras brasileiras mais conhecidas internacionalmente. Ela realiza também um trabalho social, presidente da Rede Nami (Rede Feminista de Arte Urbana), uma ONG que tem como objetivo “contribuir para a equidade de gênero, para o enfrentamento do preconceito e da discriminação étnico racial, de classe, religiosa, e por orientação sexual, por meio da formação de artistas e arte educadoras.” (REDE NAMI, 2014). Tal grupo utiliza a arte urbana para a promoção dos direitos da mulher por meio de oficinas, encontros e debates em ambientes distintos. A palavra Nami é o termo “mina” com as sílabas invertidas. A organização surgiu depois do projeto “Grafiteiras pela lei Maria da Penha”, que acontecia na baixada fluminense em 2008, iniciativa da ONG “COM CAUSA” a fim de promover a lei (numero da lei) com oficinas de grafite. Após o fim do projeto, as artistas participantes, entusiasmadas com o que viveram, lançaram a rede NAMI em 2010, que passou a ser ONG em 2012. A NAMI já recebeu prêmios internacionais relacionados a direitos humanos e atualmente possui também parcerias com grades empresas.

Figura 8 - *Graffiti* de Panmela Castro no centro do Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Os *graffitis* de Panmela Castro são intencionalmente de mulheres com semblantes sofridos, que pedem por liberdade, algumas choram sangue e estão acompanhadas de frases ou palavras que tornem as imagens ainda mais emblemáticas.

As pesquisadoras Margarida Morena (Salvador), Vivian Silva (Porto Alegre), Wivian Weller (Brasília) e Viviane Magro (Campinas) já realizaram pesquisas em que as mulheres que realizam grafite são os temas. As pesquisas discutem e descrevem cotidianos, relações de gênero, a invisibilidade feminina em culturas juvenis e construção de identidades. Apesar de poucas pesquisas e de grafiteiras ainda serem minoria nesse universo, percebe-se o interesse pelo tema, além do crescimento de artistas do sexo feminino. Ressalto também para o fato de as pesquisadoras, inclusive eu, serem mulheres. A existência de tais pesquisas mostra a busca de contemplação de novas vozes e a inserção da mulher em novos universos, a participação da mulher nas ciências e a desconstrução de paradigmas.

Sobre essa observação que fiz sobre as pesquisadoras, estendo uma relação para a forma como se deu historicamente a construção do conhecimento como um todo, a partir de um olhar masculino, branco, heterossexual e de classes dominantes. As discussões sobre conceitos de juventude como um todo foram elaboradas dentro desta perspectiva, por isso, hoje se fala do termo juventudes, no plural, em um entendimento da existência de múltiplas possibilidades do “ser jovem” e suas culturas. O movimento feminista, assim como outros movimentos políticos também recebeu e recebe críticas pela falta de incorporação de diálogos de raça e classe, o que vem fazendo com que outras discussões sejam abertas, e novos caminhos para o conhecimento sejam traçados.

Existem diferentes contextos vividos pelas artistas que influenciam em fatores como a forma que vivenciam o *graffiti* e o reconhecimento de seu trabalho. Silva (2008) destaca em seu trabalho algumas conclusões: aquelas que cursavam o nível superior pertenciam às classes médias e tinham mais contatos e oportunidades que valorizaram seus trabalhos como grafiteiras. Noto, que no Rio de Janeiro, também existe uma gama maior de possibilidades para aquelas que de alguma maneira se envolveram com o mundo acadêmico e que isso se intensifica quando a formação acadêmica está diretamente ligada à arte, pois, mesmo que não haja um retorno financeiro pela prática do *graffiti* em si, essa experiência acaba agregando valor ao reconhecimento da formação profissional do praticante.

O fato do aumento da entrada de mulheres no *graffiti* e com algumas delas trabalhando de formas mais direcionadas a algumas das questões que envolvem os gêneros faz com que exista certo direcionamento para esse foco em notícias que envolvem o *graffiti* praticado por mulheres, entretanto, como em qualquer outro movimento, como em qualquer espaço existe a heterogeneidade, pelos relatos das artistas participantes da pesquisa, destaquei diferentes “marcas” de cada conversa, as características que mais me tocaram de cada encontro.

6 CRIAÇÕES DE GRAFITEIRAS: MARCAS DOS RELATOS

6.1 SUKA - “ALGO ACONTECE NA CIDADE”

Depois que terminei a conversa com Suka, uma ideia não me saía mais do pensamento: “algo acontece na cidade”. Alguma coisa acontece o tempo todo em algum lugar, mesmo quando parece não estar havendo nada, mesmo quando há certa repetição, quando a velocidade altera a forma de viver os momentos, ou quando os excessos de estímulos e informações competem por um instante de foco. No ambiente urbano em que vivemos, o local do encontro, dos fluxos, quais dos acontecimentos nos tocam? Quais dos acontecimentos enxergamos, quais fazem com que tenhamos certos movimentos?

Suelen é uma estudante de arquitetura, com 28 anos e é a que grafita há menos tempo, cerca de um ano. O que me marcou no encontro com Suka, foi sua relação extremamente sensorial com o *graffiti*, das entrevistadas, foi quem mais focou sua fala em um direcionamento do funcionamento e contexto da prática do *graffiti* e na relação com o que é gráfico o que tem formas e cores:

Me fez procurar mais a questão do graffiti pelas cores, pelas formas, a infinidade de cores que você pode ter dentro graffiti, assim. Então, ou é muito anime, ou é cartoon, ou é questão de letra, eu também não sigo muito por essa área de só letra e tudo mais, eu tento aprender de tudo um pouco, mais tipo pelas ruas mesmo, andando mais pela cidade.²³

Começou sua experiência praticando nas ruas da Tijuca, participando de oficinas com o artista Eco. O *graffiti* havia despertado o interesse curiosidade da praticante, que não sabia como se inserir nesse universo, pesquisando sobre o assunto, descobriu que o grafiteiro Eco estava oferecendo aulas e se inscreveu. Foram as cores e formas que chamaram sua atenção, que a fez questionar o que acontecia na cidade, qual era o movimento que preenchia as ruas com imagens, cores e mensagens, que mostravam rostos, traços, fragmentos de alguém que habita a cidade:

Pela tijuca você vê muito mais o graffiti, então desperta em você alguma coisa, tá acontecendo alguma coisa ali no bairro, geralmente o grafiteiro começa pelo seu próprio bairro, é o dia-a-dia dele, antes dele procurar outros

²³ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

lugares. Então foi disso, de passar pela cidade e ver que alguma coisa estava acontecendo.²⁴

Para ela, hoje, não há uma dificuldade na entrada de mulheres no universo do *graffiti*, mas, pelo fato de que essa cultura está, cada vez mais, no mercado das artes, existem situações que favorecem e valorizam grupos seletos. A dificuldade seria para qualquer pessoa que tenta entrar atualmente. Ainda assim, existem os eventos abertos a qualquer um que queira participar, os artistas mais experientes que compartilham suas ideias e conhecimentos, e a cidade como um todo para ser vivida.

É justamente a possibilidade de interação que estimula a artista a pintar na rua. Estar com outros praticantes, ver a reação dos que circulam, ser influenciada pelo o que está acontecendo no momento em que desenha, o encontro com o outro, característica da arte de rua. Não há uma preocupação específica em agradar todos que irão ver, nem de estar no maior número de locais possíveis, a questão é que sempre há um retorno, mesmo que não seja positivo. Como alguém que sempre gostou de desenhar, realizar seus trabalhos em público proporcionou outra experiência, ela cita em vários momentos a diferença da sensação de desenhar em casa e desenhar na rua.

Sobre como a sua relação com a cidade mudou, mais uma vez fica em evidência a questão sensorial, o que os sentidos captam do que acontece nos espaços. Suka fala de como passou a se localizar por meio das imagens que via nas ruas. Imediatamente lembrei como me localizava também de forma diferente diante das imagens, locais que só me recordava e lembrava como chegar por associar ao que já havia visto neles, espaços que passaram a ter relevância afetiva pelas intervenções que observei, e que de alguma forma me tocaram, caminhos ou lugares que foram escolhidos mais vezes por meus passos para que eu pudesse, mais uma vez, encontrar determinada paisagem, ou até mesmo ver que ela se transformou. É uma nova forma de orientação, tanto pela necessidade de circulação, quanto por uma nova lógica que se constrói sobre como ser e estar na cidade:

Mudou um pouco, você passa a perceber a cidade como um todo. Eu passei a perceber um pouco mais a cidade porque tem local que eu não conheço, às vezes eu sei sobre aquele local porque eu já vi um graffiti ali, eu consigo gravar melhor. Pra mim, eu consigo me localizar um pouco mais na cidade com essas questões, é muito mais visual, se eu vejo um graffiti eu consigo saber aonde.²⁵

²⁴ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

²⁵ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

Sua personagem, Sukitinha, é uma retratação de si mesma, sem, é claro, a necessidade de ser exata. Foi um movimento natural de colocar algo de si na obra, ficando, nesse caso mais clara pelo nome escolhido e pelas características físicas colocadas:

É um alterego. A Sukitinha, eu já tinha desenvolvido ela antes, quando eu comecei a grafitar foi com ela, mas eu tento desenvolver outros ao longo, mas ela sempre vai retornar aos meus estudos. Mas sou eu, é fato é óbvio, tem o Black e tudo mais. Surgiu muito, muito que ao acaso, a Sukitinha seria uma covinha minha, que só aparece se eu estiver rindo sinceramente, aí uma amiga minha percebeu e se desenvolveu a partir disso, ela era só um carácter desses de internet mesmo, era só um pontinho e dois traços, o rosto depois foi fechado e colocado o Black. [...]

Acho que mesmo que você não queira, mas quando a pessoa faz um personagem, ela tá se vendo muito naquilo ou tem alguém muito próximo. É fácil você fazer um personagem de pessoas próximas e que também sejam você, é uma característica sua, então ah, o Black é o que mais vão olhar, o cabelo da Sukitinha, “ah é você”, é realmente não tem como negar, como fugir disso.

Eu fiz minha imagem e semelhança, era para ser uma coisa mais fofinha fugindo um pouco da minha personalidade até, mas é bem legal.²⁶

Figura 9 - *Graffiti* de Suka (Sukitinha)



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

O alterego seria uma alternância de um “eu”, uma personalidade alternativa, nesse caso, por meio de um personagem. O alterego, na verdade, já pressupõe a existência de muitos “eus”, que oscilam e misturam-se. Alguns deles são adotados com um reconhecimento mais habitual de acordo com os espaços em que se localizam, com o tempo em que vivem, com os sentimentos que estejam envolvidos.

²⁶ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

O fato de seus trabalhos apresentarem um aspecto delicado, “fofinho”, como diz a autora, de existir uma personagem, que dentro das classificações sociais pode ser vista como uma imagem feminina, não tem uma intenção identitária. Aliás, a imagem meiga seria justamente uma tentativa de falar de si de outra forma, de encarnar outra maneira de ser, não como uma tentativa de contrariar a si mesma, negar uma característica, mas como uma experimentação, uma mostra de que ninguém é exatamente uma mesma coisa durante todo o tempo. Quando são realizados seus desenhos com personagens que entendemos como mulheres por sua imagem, não há intenção de falar sobre determinados sujeitos, são maneiras de falar sobre si mesma, partes de si que acabam estando presente e se materializando durante o processo.

Ela comenta sobre as grafiteiras que atuam no feminismo, diz gostar de seus trabalhos, mas que, até hoje, nunca se sentiu afinidade ou necessidade de se expressar com essa intenção. Por não ser um movimento em que ela esteja envolvida, não ser um contexto em que esteja inserida, não haveria uma “bagagem” para que ela pudesse expressar algo a respeito de forma sincera, plena:

Eu acho legal, mas não é uma coisa que eu siga, até porque não faço parte de nenhum grupo, eu acompanho e tudo mais, até a Panmela, Anarkia, que tem projetos voltados para isso, mas é uma forma de protestar, é protesto, eu até gostaria, acho interessante fazer, mas no meu momento, minha arte não segue para isso, não estou usando ela para reivindicar alguma coisa. Eu acho muito interessante quem consegue fazer isso, mas também penso que isso é construído ao longo, eu não vou chegar agora “ahh eu quero um graffiti que seja voltado pra isso.” Eu vou criticar a política, eu vou criticar, o racismo, eu vou criticar essa questão feminista e tudo mais, acho que isso surge ao longo, são pessoas que já estão na cena há um certo tempo e que de acordo com necessidades do local, do ambiente que elas foram vendo, foram tendo bagagem para construir, eu acho que eu ainda não cheguei nesse patamar.

É mais o que a pessoa vive, o meio dela, eu não vivo muito essa questão feminista, eu não tenho bagagem para expressar, vou expressar o que? Não é o que eu estou vivendo. Se eu fosse fazer algo de protesto seria em relação à copa, que é uma coisa que a gente tá vivendo muito, mas a questão feminista, se eu não estiver por dentro disso, não vou conseguir colocar aquilo na parede. [...]

Acho que é a questão do contato mesmo com o que você tá vendo, o que eu vejo é por cima, não é muito a fundo para influenciar na minha arte, no que estou fazendo.²⁷

Nessa fala Suka explicita como as intervenções estão diretamente ligadas à vida de seus autores como um todo: o que pensam, o que vivem na cidade, que passaram ao longo de toda sua vida, a formação que tiveram por todos os espaços em que estiveram. Como toda a

²⁷ Transcrição de trecho de conversa com Suka, em 2014.

vida do artista se coloca presente nas obras, sua prática está relacionada á percepção sensorial da cidade e ao desejo de troca com o público.

Figura 10 – Amor



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Figura 11 – Bicicleta



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Figura 12 - Letra



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Figura 13 – Outros tipos de trabalhos de Suka



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

6.2 TATI: REVITALIZAÇÃO DA CIDADE, A ONDA DO COLORIDO

Figura 14 - Passagem subterrânea do Catumbi



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Considero como marca de seu trabalho, sua intenção em intervir nas ruas nos espaços mais esquecidos, como se quisesse devolver a vida, chamar atenção para a existência daquele local, fazer com que as pessoas se integrem com os espaços por meio de uma nova paisagem, por meio da experimentação das cores.

Até mesmo a personalidade dessa artista remete á experiência da rua: gosta das coisas em movimento, ter situações acontecendo o tempo todo, experimentar práticas variadas, não

gosta de estar por um tempo muito longo em uma mesma atividade, sem nenhum tipo de renovação.

Tati iniciou seu envolvimento com cerca de 22 anos, já estava na faculdade, fazia composição de interiores e posteriormente entrou para pintura. Sua irmã era skatista, então conheciam pessoas envolvidas com a arte de rua e outras práticas na cidade. Por conhecer pessoas do contexto, ela se interessou e começou a solicitar interação, participação com o grupo quando fossem pintar na rua, mas não obteve sucesso. Tais grupos eram compostos apenas por homens, sendo possível ter acontecido uma resistência na abertura para a participação feminina. Realizou suas primeiras pinturas em parede dentro da própria universidade, e quando se sentiu mais segura, começou a visitar as ruas, sozinha. Essa forma de atuação fez com que Tati se acostumasse com as saídas individuais, cria-se seu próprio ritmo, utilizando tinta e pigmentos para produzir suas próprias cores, havendo, mesmo na rua, despreocupação com o tempo de confecção da pintura.

Suas obras são abstratas, não possuem um objetivo específico de passar uma mensagem direta e clara, baseiam-se na experimentação das cores, como elas dialogam, os efeitos que causam, como elas entram em conflito. Apesar dessa despreensão com mensagens temáticas nos *graffitis*, a autora possui todo um questionamento sobre os limites do público e do privado, da importância da intervenção nos espaços, do compartilhar a arte com o outro e construí-la a partir disso: “Meus desenhos não passam uma mensagem, mas é a onda do colorido, é a onda da agradabilidade, é a onda da criança que passa e coloca a mãozinha, a cor traz alegria! ”.²⁸

Em um artigo apresentado em um congresso de extensão, ela comenta sobre ter seguido o caminho do abstrato:

A predileção por uma linha de trabalho mais abstrata que figurativa, foge ao comum da estética graffiti comumente encontrada nas ruas, denunciando de maneira sutil a influência acadêmica encontrada nos meus trabalhos. A abstração e a utilização de vários tons de cores e degradês tem como objetivo a suavização dos tons de cinza muito encontrados nas grandes cidades, é a tentativa de levar às pessoas uma tranquilidade em meio aos caos urbano, mostrar-lhes uma outra realidade [...] (MAGIOLI, 2009).

²⁸ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

Figura 15 – Graffiti de Tati.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

O termo “mensagem” é citado aqui tendo como referencia as obras que são primordialmente temáticas, que possuem questionamentos políticos específicos e mais nítidos. Apesar de não haver sempre pretensão objetiva, não quer dizer que uma mensagem não seja passada, ver uma rua cinza e de repente ser surpreendido por uma parede colorida, posso pensar, como comentei logo no primeiro capítulo que “alguém passou por ali”, que “há vida na cidade”, ou mesmo como na fala de Suka “algo acontece na cidade”, posso sentir a tal agradabilidade das cores, a partir do momento que a obra está em público ela se abre para as mais diversas interpretações, sensações e sentimentos: “A gente não faz também para impressionar, tem sempre uma coisa social, mas não tem uma obrigação de ser, é uma coisa natural mesmo.”²⁹

A pintura é algo feito para sua própria satisfação, é algo que dá grande prazer, segundo ela, a única atividade que lhe despertou interesse ao imaginar como algo que realmente faça parte dela, que terá permanência em sua vida. Mas, o fato de fazer uma atividade que em um primeiro seja para sua satisfação individual não retira a carga política de sua ação.

Seus questionamentos são fortemente ligados às reflexões de direito sobre a cidade. Ela comenta sobre as situações que estavam ocorrendo, como a repressão às manifestações de 2013, a copa e outros movimentos:

Porque as pessoas não podem ir para as ruas expressar insatisfação? Porque não? As pessoas podem ir para o shopping ao mesmo tempo, a coisa do rolezinho³⁰... O que é isso? O shopping não é aberto para quem quiser entrar? É só para consumir? Não pode!

²⁹ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

³⁰ Movimento que ocorreu em São Paulo, quando uma grande quantidade de jovens combinava, pelas redes sociais, de irem ao shopping ao mesmo tempo, gerando incômodo e repreensão por parte da administração dos locais e dos demais frequentadores.

Eles colocam um terror psicológico tão grande, sabe, é a política do medo. As pessoas não podem se aglomerar dentro de um mesmo espaço se não for um estádio de futebol. Não pode as pessoas se aglomerarem, discutir suas ideias na rua, um lugar que era para ser público, democrático.³¹

Tati trabalha com a arte de rua de formas variadas, faz parte de um coletivo, composto por três mulheres, que atua na valorização por meio da arte do bairro Catumbi com o projeto “Eu amo catumbi”. A intenção é revitalizar o local, tanto em relação ao resgate de sua história, quanto sua estrutura física, abandonada pelo Estado, além disso, ir contra a especulação imobiliária, já que se trata de um local do centro, cobiçado por empreendimentos que não pretendem dar um retorno justo aos moradores.

Uma das atividades do coletivo é o Baile Black, que acontece na passagem subterrânea, nele é realizada a limpeza da área, revitalização com *graffitis*, e no fim do dia um baile aberto com artistas e comerciantes da própria região. Esse território abrigava o clube onde acontecia primeiro Baile Black do Rio de Janeiro, antes da construção do túnel, falarei mais sobre o baile um pouco mais adiante.

Apesar de o coletivo ser composto por mulheres, não há uma intenção de se caracterizar como um coletivo feminino, mas é também um reflexo da dificuldade de inserção em grupos já existentes compostos por homens. A artista já trabalhou em escolas, centros culturais e atua como artista plástica. Dentro da educação, se identificou com o não formal, onde pôde trabalhar com mais liberdade, menos restrições de conteúdo.

Uma das escolas em que trabalhou marcou sua experiência, uma instituição em Macaé, região norte do estado do Rio de Janeiro, uma escola inserida em uma comunidade de pescadores, com funcionamento interdisciplinar, os alunos tinham aula desde barco a vela, até arte de rua e audiovisual. Lá acontecia uma gestão democrática e os professores trabalhavam de forma integrada. Tati comenta ter ficado “mal acostumada”, pois não teve a mesma liberdade de atuação em outros espaços educativos, comenta que, depois disso, em seu coletivo conseguiu construir um trabalho baseado na democracia e na coletividade.

³¹ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

6.3 MARI: “MAIS SAÚDE, MAIS EDUCAÇÃO”

Figura 16 - Mari grafitando



Fonte: Acervo pessoal da artista.

A marca do encontro com Mariana, sem dúvida foi como ela passou a se relacionar com a cidade após sua entrada no *graffiti*. Sua entrada aconteceu há cerca de três anos e esteve relacionada com seu trabalho no teatro, e quando precisando compor um cenário, pintou um grande painel. Já conhecia Tati, que também pintava, então se inseriu no *graffiti*.

A artista diz ter “se descoberto” na prática quando percebeu a influência dos passantes faz a total diferença, a interação com o público, no seu caso, teve um impacto político mais específico: entrar em contato e perceber as realidades da população de rua, dos trabalhadores e moradores de cada local.

A frase “mais saúde, mais educação” surgiu por conta de um desses contatos. Mariana havia saído para grafitar, iria fazer uma homenagem ao seu pai, fazia dez anos de seu falecimento, enquanto escrevia encontrou pessoas que moram em baixo do viaduto em que estava pintando e iniciou uma conversa, conheceu suas histórias, olhou em seus olhos, percebeu suas demandas:

Um morador pediu para eu cuidar dos carros dele enquanto buscava água para lavar os cachorros, aí começou a falar de política comigo, né, começou a falar do Eduardo Paes, da Dilma, a falar da política, da polícia, do choque, que eles levam as coisas deles embora...

Foi nesse momento que eu pensei... Cara, eu tenho que pintar para essas pessoas, estou pintando aqui no lugar que eles moram, eu tenho que pensar nessas mensagens. Daí, comecei a pensar, essas pessoas não têm moradia, não tem saúde, se precisam de um hospital, não tem hospital, elas não devem ter nem documento, muitas vezes, comprovante de residência... o cara não tem casa, e escola, se tiver filho, não tem escola, não tem nada. Foi nesse momento que comecei a colocar “mais saúde, mais educação”, aí tudo que eu pinto coloco “mais saúde, mais educação” para mostrar algumas coisas.³²

Durante a realização das obras, sempre há alguém que pede à Mariana para colocar seu próprio nome, ou escrever alguma frase, as pessoas veem uma possibilidade de estar também se apropriando da cidade, de marcar sua existência e território mesmo que por meio de outra pessoa, mesmo não sendo um praticante da arte de rua. Ela tenta sempre colocar alguma das frases solicitadas.

Sobre isso, ela relata outra história. Mari foi chamada pela associação de moradores de uma comunidade para fazer um *graffiti* sobre a copa, era um trabalho pago, então ela estava diante da dúvida de como pintar sobre algo que era extremamente contra. O *graffiti* acabou sendo feito com a imagem de um jogo e vários Black Blocks em protesto. Durante a confecção, que durou dois dias, um homem pedia constantemente para que fosse acrescentada a frase “Nós é pouco mas é um montão”: “Cara, é mesmo, né? Isso faz total sentido, eu to aqui pintando em uma comunidade, eles querem dizer que eles unidos tem força, né.”³³

Ela teve uma série de expressões pela rua que diziam respeito á esse período da cidade, do contexto político que estava envolvido o Brasil, como um todo, e o rio de janeiro, com sua onda de manifestações. “Foda-se a copa” era uma das frases que eram colocadas nas ruas durante o período, essas eram feitas sem publicação em redes sociais ou assinaturas, já que a repressão a qualquer tipo de movimento estava extremamente violenta.

Sobre como o *graffiti* interferiu em sua relação com a cidade, Mariana respondeu sobre a percepção aumentada para as mensagens visuais, a importância sobre o contato com realidades distintas, principalmente os trabalhadores e moradores de rua:

Minha percepção aumentou, quanto à população de rua principalmente, a carência de arte que a população tem também. Depois que comecei a fazer *graffiti* passei a prestar mais atenção em todas as mensagens visuais da cidade, comecei a considerar muito mais a pichação depois que comecei a fazer *graffiti*. [...]

³² Transcrição de trecho de conversa com Mari, em 2014.

³³ Transcrição de trecho de conversa com Mari, em 2014.

Se hoje eu troco uma ideia com os catadores de papelão ali, falava numa boa sem que eles se sentissem diferentes de mim, foi por causa do graffiti, com certeza. Essa experiência de ir falando com pessoas de outra realidade.³⁴

Mariana já faz parte do projeto “Eu amo Catumbi” e o *graffiti* lhe inspirou a pensar em projeto de teatro político nas ruas, ela ainda pensa em um lugar e em como se organizar para fazer. Apesar de ser atriz e de o teatro nas ruas não ser uma prática artística nova, foi estar nas ruas por intermédio do *graffiti* que fez ter essa ideia. É um projeto que surgiu do enredamento de suas experiências, do que foi construindo e sonhando ao longo de seus trabalhos.

Figura 17 - Figura feminina



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Figura 18 - Passagem subterrânea do Catumbi



Fonte: Acervo pessoal da autora.

³⁴ Transcrição de trecho de conversa com Mari, em 2014.

Figura 19 - *Graffiti* em Bonsucesso, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Além da mensagem recorrente “+ saúde, +educação”, é possível encontrar nas obras de Mariana elementos que possuem conexões com sua formação artística do teatro e indumentária. São imagens onde estão presentes a música, o movimento e figurinos. Pude acompanhá-la em uma saída para pintar, durante a ação, comentei que gostava das pernas que ela costuma pintar, ela comenta brevemente, enquanto pinta, que gosta de fazer as pernas pelas meninas, pois elas gostam, sentem-se representadas.

6.3.1 Marcela: História e Representação

Figura 20 – *Graffiti* de Marcela



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Marcela já não está mais atuando no *graffiti*, mas fez parte da história da articulação de mulheres grafiteiras no Rio de Janeiro e em outras regiões do país, esteve mais ativa entre 2001 e 2007. Sua entrada no movimento aconteceu quando realizava uma oficina que discutia Gênero em uma escola, uma das atividades desta oficina foi um painel que refletisse e sintetizasse as questões abordadas, para essa atividade estava presente também um grafiteiro que a convidou para realizar a oficina na fundição progresso. O coletivo do qual fazia parte chamava-se TPM (Mulheres pela transgressão), que começou em 2004 quando, com mais duas artistas (Clow e Menina) que estavam na mesma oficina.

Na época, quando a participação feminina era ainda mais escassa, as artistas mencionadas pensaram em como conhecer o trabalho de outras mulheres, como se articularem, e até mesmo como incentivar a entrada de novas participantes. O coletivo foi uma forma de tentar responder, ou pensar sobre, essas e outras questões:

O Hip Hop é um movimento extremamente... (pausa). Hoje em dia mudou muito o paradigma, mas naquela época, 2001, 2002, era extremamente masculinizado, tinha muito homem, poucas mulheres em todas as áreas. Acho que uma insegurança da mulher entrar nesse nicho, e encontrar, se localizar ali, até por uma falta de referência, ela não identificar. Porque uma coisa é você chegar no ambiente e ter várias mulheres fazendo a atividade, outra coisa é você chegar e ter que ser primeira, e ter que... né, ter que abrir um espaço mesmo. E acho que a gente deu uma contribuição pra isso, pro graffiti carioca, por mais que não tenha acontecido uma ampla divulgação, mas foi uma contribuição justamente por causa desse referencial.³⁵

Marcela iniciou uma pesquisa para conhecer outras grafiteiras do Rio de Janeiro, foi uma pesquisa baseada no contato direto, em indicações e registro de contatos telefônicos. Em parceria com outra artista (Maíra), deu-se início a articulação do primeiro encontro de *graffiti* feminino no Rio. O encontro aconteceu e contou com a participação de treze grafiteiras mais outras mulheres que pertenciam às demais manifestações do Hip Hop. Desse encontro surgiu a segunda formação do TMP, com posto por Marcela (prima Dona), Maíra (Mira), Dani (OM), Vanessa (Morgana) e Bia (PIM ou Z), foi quando a participação em eventos, oficinas e encontros começaram a se multiplicar, e o coletivo ganhou maior reconhecimento no cenário do *graffiti* carioca.

A partir disso foram realizados também contatos com grafiteiras de outros estados, que tinham interesses semelhantes, de criar articulação e redes. Foi criada uma lista de discussão

³⁵ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

na internet, a intenção era criar uma rede nacional a “rede grafiteiras BR”. A rede fez vários encontros nacionais, onde aconteciam intervenções e debates políticos.

O coletivo TPM não era um grupo feminista, pois as artistas possuíam opiniões diferentes sobre o assunto, mas, tinha a especificidade de ser composto propositalmente por mulheres, trazer figuras femininas em suas obras, além de perpetuar a articulação e participação feminina no Hip Hop. Uma das discussões do coletivo era se a cultura precisaria de um enfoque, um tema explícito para ser político, ou se a cultura era transformadora por si só.

Assim como todas as artistas Marcela comenta sobre o contato com o público, com as outras pessoas, principalmente com as crianças. Mas para ele, foi muito marcante a vivência da cultura Hip Hop como um todo, em todos os seus elementos. Fala-se muito de jovens da periferia que se apropriam da cidade, que quebram as barreiras simbólicas, impõem suas estéticas, seus corpos e suas histórias, mas jovens de classe média também realizam um movimento de quebrar barreiras, de sair dos espaços condicionados, reconhecer alguns de seus privilégios, estar presente, experimentar realidades diferentes das suas:

Extremamente enriquecedor, foi muito dinâmico, porque não foi só com o graffiti, foi com o rap, foi com o break, [...] já dancei, já cantei rap também. Eu acho o seguinte, querendo ou não, o Hip Hop, a minha visão do graffiti é pelo hip hop e não pela street art, é um movimento de juventude negra, é um movimento de juventude que a hegemonia não é classe média, embora tenha, no graffiti principalmente, muita gente de classe média, então pra mim foi muito rico, como se fosse um passaporte pra outras realidades. Você estar na periferia, poder estar vivenciando as questões. Uma pessoa de classe média tradicional vai seguir um caminho específico, então aquilo ali me permitiu ter um olhar mais amplo da própria realidade, das múltiplas realidades, sempre fui atenta a essas realidades, já militava antes.

Lenita: Mas vivenciar é outra coisa...

Mas vivenciar é outra...³⁶

Ela fala sobre como a formação se dá na cultura Hip Hop, por meio da experimentação, da troca com o outro, da problematização das realidades. O que se dá também por meio de linguagens diferentes. Para ela, as rodas culturais, os debates, as ações, a forma natural como elas acontece fazem parte de uma pedagogia do cotidiano, e que por mais que existam oficinas, que funcionam como uma iniciação, é na vivência que o aprendizado acontece.

³⁶ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

Marcela já fazia parte de um coletivo feminista que existia na UFF - Universidade federal Fluminense, já era militante e atenta para estruturas sociais opressivas, assim como para a diversidade cultural. Mas na inserção na cultura Hip Hop lhe proporcionou um contato direto, intenso. Apesar de não estar mais ativa nesse movimento, foi algo que teve fortes impactos em sua formação. Uma das coisas que foram aprofundadas nesse caminho foram as questões do negro e da mulher negra. Ela acredita no poder e influência da ancestralidade, entretanto, reconhece que não passa por situações que surgem pela condição de ser negra. Suas obras são fortemente marcadas por sua posição política, eram retratadas mulheres negras de formas bem diferentes das que estamos acostumados a acompanhar nas representações visuais hegemônicas, na época da atuação da artista as representações da mulher negra ainda eram menores e mais estereotipadas:

A questão da representação da mulher mesmo. A mulher com uma identidade forte no muro e assim, é o que te falei, feminista eu já era, lógico que eu não ia grafitar no muro uma coisa que estava desconectada com isso. Porque o feminismo ele é muito múltiplo né, e ela me abriu um leque de me mostrar, olha, feminismo não é só o feminismo branco, existe outras nuances desse feminismo. Então qual a perspectiva da mulher negra? Qual a perspectiva da lésbica? E tudo mais, e aí eu fui ampliando esse olhar e o graffiti... [pausa] Eu me senti querendo, não só foi importante essa experiência pra eu pensar como ser humano, pra desconstruir, porque a gente sempre tem alguma coisa pra desconstruir, por mais que a gente diga que não, e pra ajudar na desconstrução de outras pessoas que tinham determinadas opiniões, e você tá ali como um elemento meio termo, pra ajudar nessa desconstrução.³⁷

As obras de Marcela já não estão mais pelas ruas, perguntei a ela o que as mulheres que ela representava tinham dela mesma, ela me respondeu que sempre há alguma coisa, que eu poderia ver quando me enviasse fotos. Depois de ver as imagens que me foram enviadas, observei o quanto as expressões das mulheres retratadas lembravam seu rosto, os olhos, o formato da face, o semblante calmo e forte. Ela diz que por ser branca a sua escolha pode gerar curiosidade, e até polêmica, mas que não se importa, fazia por amor.

³⁷ Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

Figura 21 – Marca do gênero



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Figura 22 – Criança



Fonte: Acervo pessoal da artista.

6.3.2 Natália (Liks): Experimentação do mundo, construção de si

Figura 23 - Monstrinho



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Fiquei um bom tempo tentando encontrar uma forma de resumir, ou dar uma marca para o que foi o encontro com Natalia, não sabia como colocar isso em um título, uma apresentação que de certa forma representasse toda a conversa. Acho que o me tocou nesse encontro foi justamente quantidade de situações que ficavam expostas na vida daquela moça. Talvez isso tenha acontecido pela quantidade de tempo de Liks está na prática, cinco anos, e pelo momento que aconteceu. Ela começou a grafitar com treze anos, em relação à idade, foi a que iniciou mais cedo, e a mais jovem das entrevistadas, com dezoito anos.

Começamos a conversa falando de como foi o encontro de Natalia com o *graffiti*, para minha surpresa ela me contou ter iniciado sua vivência no *graffiti* por ter se apaixonado por um rapaz aos treze anos. Apesar de não ter sido correspondida, ela encontrou na atividade uma forma de gostar de si mesma, o menino também era grafiteiro, mas experimentar a atividade não era só uma forma de se aproximar dele, era uma forma de viver parte das coisas que ele vivia, ser parte do que era aquela pessoa que ela admirava, mas para que a paixão fosse revertida a ela mesma. Tentou andar de skate mas sentiu dificuldades, procurou pela internet lugares que oferecessem oficinas de *graffiti* e iniciou suas aulas com Panmela Castro. A entrada nas atividades que o menino praticava não era uma tentativa de chamar a atenção, de ter assuntos em comum, era uma forma de busca amor por si mesma, ela admirava estilo e as coisas que o rapaz realizava, mas percebeu que não precisava estar com ele para fazer parte disso, ela poderia ter suas próprias experiências, toda aquela intensidade de sentimentos poderia ser diante de sua vida.

Nas oficinas com Pannela, ela teve as sobre aulas sobre *graffiti*, mas também discussões sobre questões sociais, incluindo as de gênero. Natália conta que foi seu primeiro contato com o feminismo, anteriormente, para ela feminismo era o contraio de machismo, era uma tentativa de superar os homens. A entrada no *graffiti* representou mudanças em sua maneira e ver o mundo, foi um momento de questionar valores familiares e a rigidez religiosa, que ainda eram os mais fortes em suas concepções, a fizeram avaliar e escolher por ela mesma o que considerava melhor para a sua vida:

Uma coisa leva à outra, através do graffiti eu conheci toda a cultura Hip Hop, do rap, do MC e tal... Aí, como estava falando, comecei a ir para as rodas culturais e mudei meu pensamento, conheci pessoas novas, e tal. Então eu vi que não fazia mais sentido ficar com aquela ideia fechada do perfeito, de viver só para Deus, viver realmente a minha vida, o que eu achava que era certo para mim.³⁸

Figura 24 - Recado



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Liks começou a realizar trabalhos ativamente nas oficinas da rede NAMI, colaborando com as atividades, a partir disso realizou viagens e até participou de exposições. A mãe de Natalia precisou de um tempo para entender do que se tratava a atividade da filha, como sua entrada foi, de certa forma, institucionalizada, por meio de oficinas que abordavam inicialmente questões teóricas, com a presença da figura de uma professora, tenha atenuado um possível estranhamento diante da nova prática da filha. Sua mãe colaborava com parte do que a filha precisava para grafitar, por ser menor de idade, de acordo com a lei, Natalia não podia comprar a tinta spray para realizar seus trabalhos. Por isso, ter completado dezoito anos foi um grande marco, ela descreve com muita intensidade e alegria a primeira vez que pôde comprar seu material de trabalho, foi uma sensação de independência, de poder sobre seus interesses.

³⁸ Transcrição de trecho de conversa com Liks, em 2014.

Em determinado momento, depois de já ter alguma experiência no *graffiti*, Liks também praticou a pixação a partir do contato com outros pixadores, ela comenta que foi um período de “revolta”. Pergunto quais eram as diferenças nas sensações entre as duas atividades, segundo ela, existem muitas similaridades: a liberdade, a apropriação da cidade e a marca territorial. No entanto, a pixação proporciona mais adrenalina, e sempre é um protesto e o risco de ser prejudicado por autoridades é maior. Esse foi o período em que houve maior conflito com sua mãe, que não concordava com a atividade. Quando comento que sua mãe foi, de certa forma, compreensiva, em comparação a alguns outros familiares de adolescentes, a jovem faz uma pontuação: “Foi, mas eu peitei também! Tanto que quando te falei dessa parada da “revolta”, foi nisso também, nesse sentido de sair mais. Antes, os eventos que eu ia, tudo acontece no ambiente do dia mesmo, entendeu?”³⁹

As atividades realizadas por Natália com o *graffiti* eram mais toleradas por acontecerem em maior segurança, em eventos com grupos de pessoas ou durante o dia, e, como já foi mencionado, teve início por intermédio de uma instituição. A pixação representou uma subversão à forma que vivenciava a rua, que para ela, ainda parecia não ser bastante. O principal motivo que a fez optar por prosseguir, posteriormente, em apenas uma das práticas, o *graffiti*, foi o custo financeiro que existia, o valor da tinta spray utilizada é mencionada como um fator de dificuldade. Além do fator econômico, havia uma relação afetiva especial com o *graffiti*, pois foi por onde teve a inserção na intervenção urbana; o tempo dispensado para que fosse possível a atuação nos dois tipos de atividades também influenciou na escolha. Na pixação as mulheres também estavam em minoria, surgindo questões sobre a sua participação:

Essa coisa de sair para pixar com homem de madrugada, as pessoas falavam mal, não achavam legal. Às vezes quando eu ia para a reunião, participar da missão, a gente fala missão quando vai pixar. “ah, eu fui para a missão com fulano de tal” aí já te olhavam assim estranho, “ah é mulher, tá pegando” [...] Quer dizer que a pessoa é homem, digamos assim, o indivíduo é homem, vai pixar com homem é normal, aí eu por ser mulher e eu fui pixar com o cara...⁴⁰

O percurso de Natália apresenta alguns marcos: Abertura para o mundo, logo no início da caminhada, o reconhecimento do trabalho como ação no mundo, a entrada no mercado de trabalho, atingir a maioridade legal. No marco dos dezoito anos aconteceu a entrada no o mercado formal de trabalho e o ensino superior. Essa passagem diminuiu sua disponibilidade

³⁹ Transcrição de trecho de conversa com Liks, em 2014.

⁴⁰ Transcrição de trecho de conversa com Liks, em 2014.

para pintar, os dias e horários disponíveis ficaram mais restritos, o que diminuiu sua atuação, mas não encerrou.

Na escolha de sua profissão optou pelo direito por seus pais terem uma separação conturbada, por ter passado durante sua infância por varias vezes em audiências e assim ter construído a imagem do juiz como uma representação da justiça. Além disso, em sua experiência com a rede NAMI teve contato com questões como a violência contra as mulheres, ela pensou que no direito teria mais uma forma de interferir em situações como essa. Sendo assim, mesmo seguindo uma formação profissional que aparentemente não teria nenhuma relação com sua experiência no *graffiti*.

O personagem mais realizado nas ruas é o monstrinho, ela também possui personagens femininos, que normalmente falam de suas características e gostos pessoais ou situações sobre sua vida. Entre as entrevistadas, ela foi a que percebi uma necessidade mais territorial, estar em diferentes lugares era realmente fazer parte deles e existir diante do mundo, há uma preocupação em conhecer e grafitar as diferentes áreas, os diversos bairros da cidade, além disso, das grafiteiras participantes, mesmo tendo como preferência realizar personagens, ela é a que mais realiza “letras”, ou seja, a pintura tendo como base seu próprio apelido, e, foi a única que efetivamente praticou pixação.

7 INVENÇÕES PELA CIDADE – ENTRE A RUA E AS INSTITUIÇÕES

7.1 REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO *GRAFFITI*

Enquanto realizava a pesquisa passei a ter o hábito de tentar identificar as assinaturas dos *graffitis* pelas ruas, em uma das obras que me chamou a atenção enquanto fazia minhas atividades cotidianas, notei que na assinatura havia um coração, o que me fez imaginar que a pintura havia sido feita por uma mulher. Depois de pesquisar a figura e a assinatura, descobri que minha suposição estava correta, entretanto, me incomodava ter tido essa impressão, que me surgiu no dia quase como uma certeza. Percebi que ao associar aquele pequeno símbolo, tão utilizado para fazer referência a afeto e emoção, não estava apenas enquadrado o que deveria poder ser um comportamento feminino eu está também delimitando o comportamento masculino, estava tornando delimitável um sentimento humano. Ao associar imediatamente aquele coração a uma mulher, estava negando aos homens a expressão do sensível, da amorosidade.

Ao longo do tempo percebi que essa questão não estava ligada apenas aos corpos dos artistas, mas também aos diferentes imaginários que existem e se enredam nesse contexto. Notei, em algumas situações, que obras que utilizam símbolos e figuras que remetem ao afeto ou à fantasia, independente do gênero de quem a produza, podem ser julgadas como inferiores, a isso está ligada uma ideia de que na rua deve estar colocado o que simboliza força, agressividade, subversão, etc.

A inserção cada vez maior de mulheres no universo do *graffiti* pode ter acrescentado elementos menos explorados nesse lugar, isso não significa que seja possível afirmar que existem “*graffitis* de mulheres” ou “*graffitis* de homens”, criar esse tipo de classificação seria contribuir para a limitação das vivências dos indivíduos. Contudo, se as imagens são uma forma de linguagem, e pela linguagem construímos e desconstruímos conceitos, nessas imagens criadas nos *graffitis* também existem representações onde estão inseridas o que se entende “As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não identidade de gênero que preceda a linguagem.” (SALIH, 2013, p. 91).

Existe certa frequência nas elaborações de personagens mulheres. No evento MOF (Meeting Of Favela)⁴¹ de 2014, enquanto percorria o local e observava a ação dos artistas notei que todas as mulheres que não desenhavam letras produziam um personagem feminino,

⁴¹ Grande evento voluntário e internacional de *graffiti* que acontece no Rio de Janeiro, município de Caxias.

existe uma heterogeneidade nesse fato, algumas possuem intenções mais direcionadas, outras realizam esse processo de forma mais espontânea, não querem necessariamente falar de mulheres, mas falam de si mesmas, falam de partes de suas vidas. Tanto as artistas como seus trabalhos variam desde as que querem deixar claro uma militância referente a relações de poder e opressão, até aquelas que evitam situações em que se coloquem como uma “Mulher Grafiteira”. No livro “Graffiti Women: Street Art from Five Continents”, de Nicholas Ganz (2006), são trazidos trabalhos de grafiteiras dos cinco continentes, são 193 artistas, entre elas, sete brasileiras. A obra é iniciada com o depoimento de “Swoon”, uma das artistas apresentadas. Em sua fala ela enfatiza que não nunca quis que seu trabalho fosse marcado por seu gênero, se identificar como uma artista mulher, entretanto percebe que algumas questões são gritantes: as mulheres fazem poucas coisas para si mesmas, a quantidade menor de representantes mulheres em alguns segmentos, e que classe e gênero não deveriam ser aspectos que criam limites para o reconhecimento de um artista. Na mesma obra, outras melhores fazem comentários com a mesma ideia, como a artista F. Lady: “Para mim, não se trata de ser uma mulher que faz grafite, mas sim de fazer grafite.” (GANZ, 2006, p. 26, tradução nossa). Podemos notar semelhanças nos perfis e falas já abordados das grafiteiras participantes, a ilustração de mulheres não significa uma intenção militante sobre representação, ao mesmo tempo, a despreensão não significa a inexistência de impactos ou possibilidades políticas nessa expressão/ação.

Figura 25 - *Graffiti de Zara*



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 26 - Traço inicial do rosto de uma mulher



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 27 - Mais um rosto feminino



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Existem espalhadas pela cidade, imagens de mulheres criadas e postas com intenções publicitárias. Nesses lugares, as mulheres, geralmente, acabam estando representadas como aquelas que precisam consumir para serem aceitas, padrões estéticos de beleza são extremamente explorados e a eles são atribuídos valores. Nesse mesmo contexto, as mulheres, quando não são colocadas como consumidoras, são postas como algo a ser consumido, seus corpos são objetificados como algo possível de adquirir e /ou descartar.

As personagens e ilustradas pelas participantes, sem um padrão a ser seguido geralmente, não estão em nenhuma situação mais nítida, com temas claros. Ainda assim, quebram com o que normalmente é colocado pela mídia.

Os grafiteiros também pintam com certa frequência personagens femininas. Há uma grande diversidade de fenótipos e situações em que as mulheres são representadas por eles, entre elas, destaco as que denotam delicadeza: além de ser uma imagem comum de associação dentro dos padrões, utilizando a figura feminina é mais fácil fazer referência a esses conceitos sem que haja um movimento estranhamento a esses trabalhos ou aos artistas. Os personagens

mais caricatos, os que utilizam fantasia, e os realistas com imagens de mulheres abrangem uma grande variedade de situações e perspectivas, já os realismos com personagens homens dificilmente retratam a quebra da lógica hegemônica do que cerca o “masculino” e “heterossexual”.

Figura 28 - *Graffiti* do artista "Leo", em Copacabana



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Apesar de admitir a questão da representação, e de estar pensando em e um grupo específico, mulheres que praticam *graffiti*, não seria adequado pensar em um universo feminino sendo representado, mas talvez, em universos de diferentes pessoas sendo representados, de maneiras múltiplas. Algumas artistas querem afastar suas produções de temas e símbolos que remetam às imagens mais “típicas” de mulher. É interessante que esses traços mencionados, que estariam em um senso comum relacionados à figura de mulher, também recebem esse simbolismo pelo fato de que seria menor a probabilidade de encontrar homens que produzissem tais elementos, afinal, não estaria de acordo com um ideal de força, bravura e racionalidade. Não se trata somente de uma suposta delicadeza e romantismos das mulheres, mas também do que não é permitido ao homem expressar, é a negação do que seria emotivo e gracioso aos universos masculinos. Trazer elementos cada vez mais diversos ao *graffiti*, à rua e a tudo que ela representa, também é desmistificar o espaço dos mesmos, rompendo com limites impostos para todos os sujeitos. Apesar de não trabalhar com a ideia de “*graffiti* feminino” e “*graffiti* masculino”, destaco que, ao longo da pesquisa é possível notar como a condição de “ser mulher” ou “ser homem” em dada sociedade influencia as produções artísticas, a vivência estética.

Figura 29 - Homem e sua letra com coração



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Os coletivos e *Crews* também podem ser formas de representação, o coletivo TPM, teve essa como uma de suas intenções. Em certo momento da conversa com Marcela, peço que ela me conte uma história que ficou marcada em sua trajetória, ela me relata então sobre um evento organizado por um movimento social, em que uma das atividades era ações com *graffiti*, crianças que estavam presentes, ao serem questionadas sobre “o que gostariam de ser quando crescessem”, a resposta foi que gostariam de ser grafiteiros. Marcela utiliza essa história para falar sobre a importância da representação, e como a inserção das primeiras mulheres no *graffiti* abriu portas para o interesse de outras: “A pessoa nem cogita a possibilidade porque ela não vê isso representado, a partir do momento que ele está vendo que aquilo ali é possível, um caminho, por que não?”⁴².

7.2 FORMAS DE APROPRIAÇÃO DA CIDADE: RUA E INSTITUIÇÕES

Apesar da afirmativa de todas participantes da pesquisa sobre o *graffiti* ser o que é na rua, existiu relações com espaços institucionalizados. Muitas deram oficinas, ou mesmo iniciaram suas ações havendo uma intermediação com espaços que trabalham com atividades culturais, universidades e movimentos sociais.

O trabalho como arte-educadoras foi mencionado como algo de importância, uma troca rica entre educadores e educandos. Até mesmo nas oficinas não regulares, aquelas que aconteceram em eventos ou outras situações são colocadas como experiências libertadoras para os participantes. Foi mencionado como a educação formal pode ser castradora, como as

⁴² Transcrição de trecho de conversa com Marcela, em 2014.

peessoas precisam de mais instrumentos e veículos para a expressão, como precisam se permitir, como aprenderam a reprimir suas pulsões mais orgânicas e espontâneas. As oficinas mencionadas aconteceram com pessoas de todas as idades em lugares variados, desde escolas até hospitais psiquiátricos. Há então, uma relação entre diversos espaços, muitas das instituições impulsionaram a apropriação do espaço público da cidade e permitiram o compartilhamento da experiência com outros grupos e perfis de pessoas. Tati fala com muito entusiasmo sobre a experiência em uma escola: “A gente pintava a escola inteira, muitos continuaram grafitando.”⁴³. Por isso, afirmo que a ação do *graffiti* não fica restrita nem à rua, nem ao universo dos praticantes.

Como uma das ações de apropriação da cidade que vão para além do *graffiti*, irei dar uma atenção especial ao Baile Black, realizado pelo Coletivo do qual Tati e Mari fazem parte, e que estive presente no dia 21 de junho de 2014.

Era sua 6ª edição, o evento faz referência ao primeiro Baile de Black Music do Rio de Janeiro, realizado no antigo clube Astória, na década de setenta, localizado no mesmo território onde hoje acontece a festa atual. O Catumbi é um bairro que possui um histórico de variadas manifestações culturais do Rio de Janeiro, sofreu com interferências do Estado que eram desaprovadas pelos moradores, um projeto de renovação urbana, do fim da do ano de 66 chamado de “Projeto Cidade Nova”, a região era vista como um lugar que não tinha seu potencial devidamente explorado “então considerado um bairro estagnado, muito próximo da área central de negócios e com potencialidades tanto para expansão das atividades econômicas como para o adensamento para fins residenciais.” (ABRAHÃO, 2008, p. 122).

Como em outros momentos da história do Rio de Janeiro, muitas pessoas foram desalojadas e foram desconsideradas as opiniões dos moradores, verdadeiros praticantes daquele espaço, em nome de uma dita modernização, de uma lógica econômica em que o lucro não é revertido para os habitantes locais:

Apesar da resistência da Associação dos Moradores do Catumbi, o bairro teve 2/3 de sua área original destruída, até que, em 1979, a prefeitura do Rio de Janeiro iniciou gestões para mudar os planos originais e em 1980 transformou o que havia resistido às demolições em Área de preservação ambiental. (ABRAHÃO, 2008, p. 123).

⁴³ Transcrição de trecho de conversa com Tati, em 2014.

A localização do baile faz referência ao clube que foi demolido nesse contexto de revitalização da cidade, paredes e tijolos que ganhavam vida com as criações dos moradores e que foram levados ao chão junto com outros estabelecimentos e residências.

Nunca havia estado na passagem subterrânea do Catumbi antes, a Tati já havia me falado do trabalho que era realizado, mas só é possível entender presenciando. O lugar fica em baixo de um viaduto e em frente ao cemitério, pensando nisso, primeira impressão imaginária é de um lugar vazio, perigoso, escuro, um tanto quanto assustador. Cheguei bem no início do evento, os comerciantes ainda armavam suas barracas, mas o DJ já tocava a música e havia alguns visitantes. É claro que se tratando de uma festa, e sabendo do trabalho que o coletivo realiza, eu tinha certeza de que o espaço não seria parecido com o imaginário que produz, mas ver pessoalmente foi uma grande e agradável surpresa.

O túnel é todo colorido: são personagens, pinturas abstratas, frases e poemas, há ainda mensagens de amor ao bairro e a recorrente frase “Eu amo Catumbi” (nome do projeto do coletivo incorporado pelos moradores). Dentro do túnel há iluminação de festa, luzes dançantes que dão um clima de discoteca ao lugar, e a cada feixe dá para ver com mais nitidez os belos desenhos, que surgem como um cumprimento, um “seja bem-vindo”. Nesse dia, iria acontecer a pintura coletiva do túnel, a tarde, antes da festa, mas acabou sendo cancelada pela grande possibilidade de chuva, ainda sim, houve muito para viver por ali.

Frequentando estavam crianças, jovens, adultos e idosos, aqueles que estavam trabalhando com suas barracas interagiam e se divertiam da mesma maneira. Havia uma pista de dança improvisada, que era de todos, desde os grandes dançarinos e seus passos elaborados, até os que se arriscavam em só sentir a batida da música. Fazendo usos das tintas, havia um grupo fazendo “silk” com a frase “Eu amo catumbi”, a arte era de graça, bastava levar sua própria camisa ou qualquer outra peça de roupa, adesivos com a mesma frase também eram distribuídos. Até aqueles que estão literalmente “de passagem”, apenas utilizando o túnel como forma de deslocamento pareciam se sentir em casa ao passar por ali, mesmo que por um instante.

Não conseguia parar de pensar o como seria aquele local sem a intervenção, sem a contaminação e pigmentação dada por aqueles sujeitos ali presentes e suas marcas nas paredes. É claro que não existe festa todos os dias, mas com certeza a passagem toma outras formas e sentidos por conta deste acontecimento, seja na questão mais física presente na pintura, limpeza e manutenção elétrica, seja no que ele passa a representar (não que eu acredite que uma coisa possa ser separada da outra).

Existe ali uma cultura de valorização do território, o que inclui as pessoas e suas histórias, há gente de outros bairros e localidades, que mesmo assim entram nesse espírito, compartilham essas histórias, os momentos, vivem a cidade junto com quem realmente ali habita.

7.3 TRANSFORMAÇÕES DE SI MESMAS E DO MUNDO

Quando entrei em contato com as grafiteiras, obviamente não conhecia profundamente suas ações, acabou sendo uma surpresa como a maioria participava de algum tipo de grupo, e intencionalmente ou não, acabavam sendo compostos por mulheres. Essas mulheres se articulam com diferentes objetivos, mas há em comum o desejo de intervir em suas realidades, é um tipo de exercício da cidadania e da democracia, seja pela interação com o espaço público, seja pela iniciativa de articulação e organização. Para Tati, seu coletivo é um dos poucos ambientes em que executa um trabalho aonde as decisões são tomadas efetivamente em conjunto:

Construir sua própria vida, construir algo de vivo, não somente com os próximos, com as crianças - seja numa escola ou não – com amigos, com militantes, mas também consigo mesmo, para modificar por exemplo, sua própria relação com o corpo, com a percepção das coisas: isso não seria, como diria alguns, desviar-se das causas revolucionárias mais fundamentais e mais urgentes? Toda questão está em saber de que revolução se trata! Trata-se, sim ou não de acabar com todas as relações de alienação – não somente as que pesam sobre os trabalhadores, mas também as que pesam sobre as mulheres, as crianças, as minorias sexuais, etc., as que pesam sobre sensibilidades atípicas, as que pesam sobre o amor aos sons, às cores, às ideias... uma revolução, em qualquer domínio que seja passa por uma libertação prévia de uma energia de desejo. [...] (GUATTARI, 1985, p. 67).

Pensando nas referências imagéticas sobre a transformação de mulheres, lembro-me de filmes e publicidades que retratam jovens pouco vaidosas, pouco notadas pelos rapazes, que se transformam em mulheres produzidas com roupas novas e maquiagem, que simbolizavam uma transformação em toda a sua vida. Pouco se coloca de uma transformação por um processo de criação, de interação com o mundo. Para a grafiteira Marcela a pintura nos muros carrega um potencial de servir de suporte às falas dos seres vivos, uma forma espontânea e ancestral e biográfica, que funciona como mais do que um registro, funciona como uma maneira de existência pela transformação através de uma ação.

A prática do *graffiti*, pela história de todas as participantes, foi algo que proporcionou um processo de transformação: novas percepções sobre a cidade e a sociedade, novas formas de sentir e agir. A transformação dessas mulheres aconteceu e acontece em um movimento de interação, elas transformam a cidade e a si mesmas em um processo mútuo. A influência do que acontece na cidade durante o ato. O contato com esse universo permitiu a aproximação com contextos mais variados, e isso acabava resultando em uma abertura para novas formas de pensar e de existir, novas invenções sobre si mesmo, sobre o outro e sobre os espaços que praticam.

Muitos dos debates sobre educação e cidadania partem do princípio que são necessárias ações que incentivem, esclareçam e promovam uma consciência baseada na coletividade, nos direitos e deveres, principalmente quando se trata das classes que possuem poucos direitos assegurados pelo Estado. Contudo, ainda são recentes as iniciativas que valorizem e apoiem as ações, culturas e práticas inventadas cotidianamente pelos próprios sujeitos. Praticar os *graffiti*, para as participantes da pesquisa não fez apenas que tomassem para elas a participação que lhes é de direito na cidade, mas trouxe a percepção do espaço como essencialmente coletivo, assim como, por meio do contato, com o outro a consciência sobre suas próprias limitações, suas próprias necessidades de desconstrução.

Kastrup (1999) menciona a aprendizagem como algo que acontece o tempo inteiro em um movimento, aprender é um estado de invenção constante, de reelaboração. O estado vivo do organismo do ser humano é autoinventivo, para essa afirmativa, a autora utiliza o conceito de autopoiese, um sistema que teria “como atributo essencial produzir a si mesmo.” (KASTRUP, 1999, p. 130). Segundo a autora, os organismos vivos e os meios em que estão localizados transformam-se mutuamente na medida em que um interfere no outro, gerando perturbações. O que se aprende não é simplesmente transmitido pelo contexto em que se insere, é uma criação de si mesmo e do que o cerca. “O produto é o próprio organismo, o que acaba por levar a uma não separação entre o inventor e o invento.” (KASTRUP, 1999, p. 146-147).

A intervenção na cidade, portanto, pode ser visto como uma das formas de responder às perturbações do meio, assim como perturbá-lo. A apropriação da cidade é para além de frequentar seus diferentes territórios, é estar em um movimento de fluxo do desejo e da criação. Os *graffitis*, sejam eles letras, personagens ou abstratos, são carregados de histórias e afetos. É deixado tanto do autor na obra, que, com certa atenção dedicada às pinturas, é fácil identificar elementos que apontem quem a elaborou, não se trata de assinatura, ou outras maneiras formais de identificação, mas os traços, as cores, a dramaticidade exposta.

Geralmente, os sentimentos mencionados pelos artistas que ocorrem durante o processo de elaboração da arte são o de autodescoberta, realização, liberdade, adrenalina e pertencimento. Com ideias de revitalização, intervenção e expressão, os grafiteiros se colocam, tendo ao seu lado a participação política, o lúdico e a liberdade expressiva. Certamente, muitas mulheres foram impedidas de expor suas ideias, seja por opressão e censura direta, seja pela inserção em um contexto social que desestime o protagonismo de alguns indivíduos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras reflexões sobre a pesquisa foi como todos os indivíduos produzem suas próprias formas de praticar o espaço, para tanto, precisei me ver como uma dessas componentes das tramas espaciais e formativas. Precisei me inserir de maneira mais profunda e nítida em uma concepção de coletividade para perceber os outros, vi cada ambiente em que estive presente como mais uma vivência que acaba por fazer parte do que sou /estou, ou melhor, do que me torno a cada momento. O trabalho foi mais uma das experiências que contribuiu para meu percurso de aprendizado, meu eterno estado de vir a ser.

Além do grande poder de comunicação das imagens, existe uma vivência que acontece durante a ação e envolve, além das questões que surgem pela inserção na arte de rua, as histórias de vidas, as tramas formativas em um emaranhado de experiências ocorridas ao longo da existência.

Independente do tipo de atuação das artistas, se com intenções mais direcionadas ou mais espontâneas, suas participações e o crescimento de mulheres na do *graffiti* prática são por si só um fenômeno social, já que até bem pouco tempo a atividade de mulheres nesse lugar era rara. Existindo ou não em suas atividades alguma relação com a causa de emancipação feminina, aliás, a maioria das participantes não trabalhava com essa especificidade, elas atuam estando inseridas em um contexto social, cultural e histórico em que aspectos como classe, raça e gênero tornam-se parte das condições que influenciam parte de suas possibilidades, concepções e inovações. Por isso, podem se tornar referências de quebras de estereótipos, de rupturas e continuidades, mesmo sem essa pretensão.

A apropriação do *graffiti* pelo mercado vem crescendo, assim como as estratégias que tentam controlá-lo por meio de novas regulamentações e do esvaziamento político. Entretanto, a maioria dos praticantes continua suas atividades fora do que é caracterizado como legítimo dentro do mercado, além disso, muitos utilizam a visibilidade que recebem nesse meio para questionar questões sociais. O *graffiti* mesmo sendo utilizado pelo mercado continua como uma possibilidade de ação social.

A utilização do corpo e de imagens na prática dos espaços urbanos são características que fazem com que o *graffiti* seja uma cultura que possui uma relação intensa com as juventudes. Por meio dele é possível se estender pela cidade, expressar ideias, ter contato com o público, anunciar sua existência. A continuidade na prática por longos períodos demonstra que as juventudes se estendem, sendo um estado de inconstância, que transita ao longo da vida de cada sujeito, época e território.

A experimentação de diferentes espaços das cidades se constitui como construção do conhecimento, um aprendizado diluído, que não se pode mensurar ou entender como um processo acumulativo e gradual. Tal conhecimento não é o de costume, aquele que já faz parte da ordem estabelecida, o saber estático, produzido em série, que pouco toca as pessoas que entram em contato com ele. Trata-se de um conhecimento fluido, espontâneo, que materializa a experiência e a realidade pelo exercício do desejo, do protagonismo e da criação. A maneira vertical e reduzida que dá legitimidade ao conhecimento exclui a grande maioria, não só no que diz respeito ao acesso ao mesmo, mas de partilhar também suas próprias versões sobre a história, sobre o mundo.

A arte de rua possui o potencial de tornar mais democrático o entendimento sobre fazer artístico, o acesso e a intervenção nos espaços. Ela questiona muitas das lógicas que organizam e estruturam privilégios sobre a expressão e as formas de existir e estar nas cidades. Entretanto, até mesmo nas ações com esse tipo de potência, existem também situações e funcionamentos que podem reproduzir padrões hegemônicos, por exemplo, a ainda menor participação feminina em alguns desses movimentos. Sendo assim, a reflexão constante e a abertura para o entendimento da incompletude do conhecimento são grandes aliados para a construção de lugares mais democráticos.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço Público: do urbano ao político**. São Paulo: FAPESP, 2008.
- ALBUQUERQUE, Raoni Moreno Rosa de. **Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros**. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- ANDRADE, Valéria. Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira - século XIX. **Travessia**, Florianópolis, n. 23, p. 236-252, 1991. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17176/15744>>. Acesso em: 12 nov. 2014.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2013.
- BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens da natureza, lugares da sociedade: A construção imaginária do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa. In: SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinícius. **O novo carioca**. Rio de Janeiro: Mórula, 2012. p. 23-41.
- BENJAMIN, Walter; Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 9-70.
- BERINO, Aristóteles. Fotografias identitárias: governamentalidade e pedagogização da cidade. *Revista Fórum identidades*, ano 3, vol 5, jan-jun, 2009.
- BERINO, Aristóteles de Paula et al. Sobre conversas. In: MACEDO, Elizabeth; MACEDO, Roberto Sidnei; AMORIM, Antonio Carlos (Org.). **Discurso, texto, narrativa nas pesquisas em Currículo**. Campinas: FE/UNICAMP, 2009. p. 101-109.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- BRANDÃO, Carlos R. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BRASIL. Planalto. **Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Brasília, 25 de maio de 2011. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acesso em: 10 ago. 2013.
- BRASIL. Município do Rio de Janeiro. **Diário oficial**. Ano XXVII, n. 229, 19 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=2331&page=1>. Acesso em: 6 abr. 2015.
- CANEVACCI, Massino. **Culturas extremas: Mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. **Juventudes e Cidades Educadoras**. Petrópolis: Vozes, 2003.

CATANI, Afrânio Mendes; GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Culturas Juvenis: múltiplos olhares**. São Paulo: UNESP, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **A Invenção do Cotidiano: Morar Cozinhar**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHECCETO, Fátima; FARIAS, Patrícia. “Tu mora onde”: Território e produção de subjetividades no espaço urbano carioca. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT'ANA, Maria Josefina Gabriel. **Cidade: Olhares e trajetórias**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009. p. 219-240.

D2, Marcelo; BNEGÃO. **ZEROVINTEUM**. Intérprete: Planet hamp. Disponível em: <<http://letras.mus.br/planet-hemp/79173/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural Para a Liberdade e outros Escritos**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 37 ed. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GANZ, Nicholas. **Graffiti Women: Street art from five continents**. Nova York: Abrams, 2006.

GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Cap. 2. p. 211-298.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GONÇALVES, Anderson Xavier Tibau. **Pedagogia do Spray: O que faz o grafiteiro, grafiteiro**. 2006. 196f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GREINER, Chistine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GUATTARI, Felix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. 1997. Disponível em < http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf>. Acesso em 06 de abr. de 2015.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Tolerância social à violência contra mulheres**. SIPS – Sistema de Indicadores de Percepção Social. 2014. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violencia_mulheres_novo.pdf>. Acesso em: 2 out. 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. Corporografias urbanas: A memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, M. P.; ROUCHOU, J.; OLIVEIRA C. **Corpo**: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Maud X, 2009. p. 129-139.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 11. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica: 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MAG MAGRELA. **Blog**. 2014. Disponível em: <<http://magcrua.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

MAGIOLI, Tatiana Gonçalves. Manifestação visual urbana. In: CONGRESSO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA UFRJ/MAR, 1, 2009, Paraty. **Artigo**. Paraty: UFRJ, 2009. p. 1-8.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Meninas do Graffiti**: Educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas. 2003. 208f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MORENA, Margarida. **Mulheres no Muro**: Grafites e Grafiteiras em Salvador. 2011. 95f. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Artes e Ciências) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

NEGAHAMBURGUER. **Blog**. 2013. Disponível em: <<http://www.negahamburguer.com>>. Acesso em: 2 set. 2013.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332. maio/ago. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000200002/8618>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

OLIVEIRA, Denilson Araújo. **Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca**. 2006. 168f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude – alguns contributos. **Análise Social**, Lisboa, v. 15, n. 105-106, p. 139-165, 1990.

_____. **Vida Cotidiana: Enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. A Juventude como Fase da Vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. **Revista saúde soc.**, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 371-381, 2009.

_____. O "corre corre" cotidiano no modo de vida urbano. **Revista Tomo**, Sergipe, v. 5, n. 16, p. 131-156, jan./jun. 2010.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary del. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: ABDR, 2011. p. 578-606.

_____. **Do cabaré ao Lar: A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. 4. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

REDE NAMI. **Blog**. 2014. Disponível em: <<http://www.redenami.com/>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Metrôpole: sentidos de fragmentação. In: SILVA, Catia Antonia da; OLIVEIRA, Anita Loureiro de; RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Metrópoles: entre o global e as experiências cotidianas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. p. 93-109.

RINK, Anita. **Graffiti: intervenção urbana e arte - Apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade**. Curitiba: Appris, 2013.

RODRIGUES, Antonio E. Martins. História da Urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANTA'ANNA, Maria J. Gabriel (Orgs.). **Cidade: Olhares e trajetórias**. Rio de Janeiro: Garamond: 2009. p. 85-119.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **O Espaço do Cidadão**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **O professor como intelectual na sociedade contemporânea.** 1998. Disponível em http://extensao.fecap.br/artigoteca/Art_016.pdf. Acesso em: 13 jun. 2014.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte pública: Diálogo com as comunidades.** Belo Horizonte: Com Arte, 2005.

SILVA, Jailson de Souza e. Carta para Zuenir Ventura. In: SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinícius. **O novo carioca.** Rio de Janeiro: Mórula, 2012. p. 19-21.

SILVA, Vívian. **As escritoras de grafite de Porto Alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte.** 2008. 112f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

SOIBET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil.** 10. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011. p. 362-400.

STUDART, Heloneida. **Mulher: objeto de cama e mesa.** 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Homicídios e Juventude no Brasil.** Mapa da Violência 2013. Brasília: Secretaria-Geral da Presidência da República, 2013. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/mapa2013_homicidios_juventude.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2014.

WEINSTEIN, W. L. The Private and the Free: A Conceptual Inquiry. In: PENNOCK, J. Roland; CHAPMAN, John W. (Eds.). **Privacy: Nomos XIII.** New York: Atherton, 1971. P. 32-35.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub) culturas Juvenis: A arte de se tornar visível. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, jan. 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos Culturais.** 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. cap. 1.