

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

MARIANA BATISTA DE JESUS

A CIDADE DELAS – COLETIVO DAS MINA E AS MARCAS NARRATIVAS DE
UMA TERRITORIALIDADE DAS MULHERES NA CIDADE DE VITÓRIA

VITÓRIA

2019

MARIANA BATISTA DE JESUS

**A CIDADE DELAS – COLETIVO DAS MINAS E AS MARCAS NARRATIVAS DE
UMA TERRITORIALIDADE DAS MULHERES NA CIDADE DE VITÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha de pesquisa Práticas e Processos Comunicacionais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de mestra.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Jose Cirillo

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Gabriela Santos Alves

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

B333c Batista de Jesus, Mariana, 1987-
A CIDADE DELAS – COLETIVO DAS MINA E AS
MARCAS NARRATIVAS DE UMA TERRITORIALIDADE
DAS MULHERES NA CIDADE DE VITÓRIA / Mariana Batista
de Jesus. - 2019.
154 f. : il.

Orientador: Aparecido José Cirillo.
Coorientadora: Gabriela Santos Alves.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Feminismo e arte. 2. Poder (Ciências sociais). 3. Estudos
feministas. 4. Resistência na arte. 5. Cidades e vilas na arte. 6.
Mulheres. I. Cirillo, Aparecido José. II. Santos Alves, Gabriela.
III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. IV.
Título.

CDU: 316.77

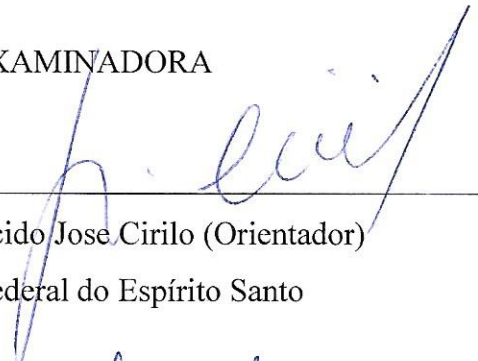
MARIANA BATISTA DE JESUS

**A CIDADE DELAS - COLETIVO DAS MINAS E AS MARCAS NARRATIVAS
DE UMA TERRITORIALIDADE DAS MULHERES NA CIDADE DE VITÓRIA**

Dissertação apresentada por Mariana Batista de Jesus ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Territorialidades, linha Práticas e Processos
Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade
Federal do Espírito Santo.

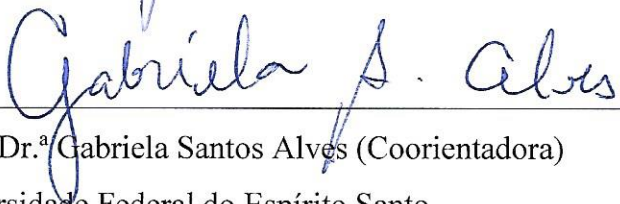
Vitória, 19 de setembro de 2019

COMISSÃO EXAMINADORA



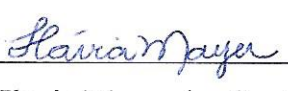
Prof. Dr. Aparecido Jose Cirilo (Orientador)

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof.ª Dr.ª Gabriela Santos Alves (Coorientadora)

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof.ª Dr.ª Flavia Mayer dos Santos Souza

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof.ª Dr.ª Lívia de Azevedo Silveira Rangel

Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Uma jornada tão intensa quanto o mestrado não seria possível sem a participação e o apoio de tantos. São muitos os agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (Póscom/UFES) pelas experiências, conhecimentos proporcionados, pelas relações construídas. Aos mestres e amigos que cruzaram o meu caminho e que me atravessaram de tantas formas, sempre consolidando a certeza de que o conhecimento liberta e alimenta o espírito. Em tempos de ataque à educação pública e de qualidade, destaco minha mais profunda admiração a todos os docentes, discentes e servidores que seguem produzindo, fomentando e disseminando conhecimento e, sobretudo, lutando incansavelmente em defesa da universidade pública. Resistiremos.

Aos queridos companheiros de turma, compartilhar as angústias e as incertezas, mas também os momentos de descontração com vocês. Ao professor Aparecido José Cirillo, meu orientador, e à professora Gabriela Santos Alves, minha co-orientadora, meu obrigada pelos direcionamentos e caminhos apontados. À CAPES por ter financiado parte desta pesquisa e proporcionado suporte material necessário para viver e produzir.

Agradeço também as artistas Kika Carvalho e Amanda Brommonschenkel que, muito generosamente, contribuíram de maneira fundamental para a construção deste trabalho, compartilhando suas experiências e seus conhecimentos.

Especialmente, à Jória, que sem o seu apoio este trabalho não teria sequer existido, serei eternamente grata. E ao Mike, companheiro de apartamento, de mestrado e de vida que, em sua paciência e tranquilidade infinitas, foi suporte fundamental para a conclusão desta jornada.

Por fim, meu maior agradecimento à minha família, ao meu irmão Westley, à minha cunhada Elaine e à minha linda e sagaz sobrinha Sophie, que nos enche de alegria e nos renova o ânimo a cada gesto de descoberta da vida. Aos meus pais, Sônia e José, não há palavra capaz de descrever o quão grata e cheia de sorte me sinto por ter vocês como meus pais. Vocês são modelos de vida, de perseverança, de luta e de afeto.

Insistimos imenso na fantasia de que a marginalização existe porque há falta de conhecimento. Isso é um mito que nos acompanha constantemente e que é muito importante desmistificar. Não é uma falta de conhecimento, é um exercício de poder não querer saber ou não precisar de saber.

Grada Kilomba (2016)

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar as formas de ação, resistência e as marcas narrativas produzidas a partir destas ações empreendidas por mulheres como meio de romper com os regimes de invisibilidade a que estão submetidas no território da cidade. Compreendendo os processos culturais como espaço de lutas, nos debruçamos sobre o Coletivo das Mina (CdM), coletivo de arte urbana composto por mulheres e atuante na região da Grande Vitória, mais especificamente, sobre a realização do Festival de Mulheres no Grafitti (FEME/ES), ocorrido em março de 2016 na região da Poligonal I, conhecida como Território do Bem, a partir da perspectiva do entrecruzamento entre práticas artísticas e de ativismo político, sintetizadas no conceito de ativismo, na produção de novas territorializações da cidade. Desta forma nos propomos investigar duas questões centrais: como a arte urbana, em especial o grafite, é instrumentalizado pelas grafiteiras do CdM como prática ativista de visibilização das mulheres e quais sentidos as marcas narrativas das imagens do grafite realizados durante o FEME/ES comunicam. Partindo de uma premissa transdisciplinar, o referencial teórico-metodológico se alinha com os estudos da territorialidade, feminismos, ativismo, análise do discurso e dialogismo para compreender a constituição do território físico e simbólico da cidade contemporânea, a relação das mulheres com este território em relação aos regimes de invisibilidade e silenciamento produzidos, a prática artística como forma de resistência e os sentidos que evocam as marcas narrativas produzidas durante o festival, que provocam fissuras na dinâmica da comunicação urbana. A partir desta perspectiva, identificamos que estas grafiteiras realizam um ativismo como principal método para romper com a invisibilidade e o silenciamento, que, embebido em uma estética feminista, reformulam a experiência política das mulheres com a cidade no sentido de uma desterritorialização das dinâmicas sociais que produz uma reterritorialização do espaço urbano, sintetizada por uma feminilização da arquitetura da urbe a partir da criação de marcas narrativas que situam as mulheres no centro do espaço urbano a partir de suas demandas, experiências e subjetividades, materializada, ainda que de forma efêmera, pelos enunciados do grafite, que viabilizam outras relações possíveis com a cidade.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres, cidade, ativismo, grafite, feminismos.

ABSTRACT

This research aims to analyze forms of action, resistance and the narrative marks produced from these actions undertaken by women as a way of breaking with the invisibility regimes to which they are subjected in the city territory. Understanding cultural processes as a space for struggle, we focus on the Coletivo das Mina (CdM), an urban art collective composed of women and acting in the Grande Vitória region, specifically on the holding of the Festival Mulheres no Graffiti (FEME/ES), which took place in March 2016 in the region of Poligonal I, known as Território do Bem, from the perspective of the intersection between artistic practices and political activism, synthesized in the concept of activism, which produce new territorializations of the city. Thus we propose to investigate two central questions: how urban art, especially graffiti, is instrumentalized by the CdM graffiti artists as an activist practice of women visibility and what meanings the narrative marks of graffiti images made during FEME/ES communicate. Starting from a transdisciplinary premise, the theoretical-methodological framework is aligned with the studies of territoriality, feminisms, activism, discourse analysis and dialogismo to understand the constitution of the physical and symbolic territory of the contemporary city, the relationship of women with this territory in relation to regimes. of invisibility and silencing produced, the artistic practice as a form of resistance and the senses that evoke the narrative marks produced during the festival, which cause fissures in the dynamics of urban communication. From this perspective, we identify that these graffiti artists perform an activism as the main method to break the invisibility and the silencing, which, embedded in a feminist aesthetic, reformulate the political experience of women with the city in the sense of deterritorialization of social dynamics that produces a reterritorialization of urban space, synthesized by a feminization of urban architecture from the creation of narrative marks that situate women in the center of urban space from their demands, experiences and subjectivities, materialized, albeit ephemerally, by graffiti statements, which enable other possible relations with the city.

KEYWORDS: women, city, activism, graffiti, feminisms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mural #Agrografiteiras. Fonte: Rede Nami.....	64
Figura 2 – Oficina de Grafite Rede Nami. Fonte: Rede Nami.....	64
Figura 3 – Projetos apoiados pela Rede Nami. Fonte: Rede Nami.....	65
Figura 4 – Murais do Museu Nami à Céu Aberto na Comunidade Tavares Bastos.	66
Figura 5 – Grafite em homenagem a Marielle Franco realizado por Malala Yousafzai no Museu Nami à Céu Aberto na Comunidade Tavares Bastos.....	66
Figura 6 – Visita de artistas ao MAM. Fonte: Rede Nami.....	67
Figura 7 – Milagroso Altar Blasfemo. Fonte: universes.art.....	68
Figura 8 – Intervenção Fachada Museu Nacional de Arte. Fonte: bolivia.com.....	69
Figura 9 – Grafite No se puede descolonizar sin despatriarcalizar – Mujeres Creando. Fonte: ladobe.com.....	69
Figura 10 – Casa La Virgen de los Deseos. Fonte: facebook.com/pg/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando.....	71
Figura 11 - Lambe-lambe Tudo com la Misma Aguja. Fonte: mujerespublicas.com.ar.....	72
Figura 12 – Lambe-lambe Soy Feliz. Fonte: mujerespublicas.com.ar.....	73
Figura 13 – Intervenção Entonces Ahora son Todos. Fonte: facebook.com/pg/Mujeres-Públicas.....	74
Figura 14 – Obra “Caixa de Fósforo” em exposição no museu Reina Sofia, Espanha, 2005. Fonte: Site Mujeres Públicas.....	75
Figura 15 – produções do CdM. Fonte: facebook.com/ColetivoDasMinaOficial.....	88
Figura 16 – Comunicação Visual do Festival de Mulheres no Graffiti/es. Fonte: facebook.com/festivalfeme/.....	89
Figura 17 – Grafiteiras participantes do FEME/ES. Fonte: facebook.com/festivalfeme/.....	90
Figura 18 – Mural grafitado no bairro Itararé. Imagem do acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	99
Figura 19 – Mural grafitado no bairro Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	100

Figura 20 – Mural grafitado no bairro São Benedito. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	101
Figura 21 – Mural grafitado no bairro São Benedito. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	101
Figura 22 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	103
Figura 23 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	103
Figura 24 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	104
Figura 25 – Mural grafitado no Morro da Engenharia. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	105
Figura 26 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	106
Figura 27 – Mural grafitado no Morro da Engenharia. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	107
Figura 28 – Mural grafitado no Morro da Engenharia. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	108
Figura 29 – Mural grafitado no Morro da Engenharia. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	108
Figura 30 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	110
Figura 31 – Mural grafitado no bairro São Benedito. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	110
Figura 32 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	111
Figura 33 – Mural grafitado em Itararé. Fonte: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.....	112

LISTA DE SIGLAS

CEPAL – Comissão Econômica para América Latina e Caribe

CdM – Coletivo das Mina

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDH – Índice de Desenvolvimento Humano

IPEA – Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas

FEME/ES – Festival de Mulheres no Graffiti/ES

ONU – Organização das Nações Unidas

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	14
2.	ESPAÇO, TERRITÓRIO E CIDADE.....	20
2.1	Espaço, Território e Territorialidade para Pensar a Cidade.....	23
2.2	A Territorialização da Mulher na Cidade.....	31
2.3	Movimentos Feministas – Uma Perspectiva Desterritorializante.....	39
3.	MULHERES, ARTE E ATIVISMO.....	49
3.1	Aproximações entre Arte e Ativismo.....	51
3.2	Grafite: Artes em Trânsito.....	56
3.3	Coletivos Artistas Feministas: Uma Reterritorialização de Estética Feminista.....	60
3.3.1	Rede Nami.....	62
3.3.2	Mujeres Creando.....	67
3.3.3	Mujeres Públicas.....	71
4.	A CIDADE DELAS: COLETIVO DAS MINA E AS MARCAS NARRATIVAS DE UMA RETERRITORIALIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA.....	76
4.1	Questões Sobre a Conformação da Cidade de Vitória.....	78
4.2	Coletivo das Mina (CdM)	85
4.3	As Marcas Narrativas do FEME/ES: Ativismo em Dialogia.....	93
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
	APÊNDICES.....	123

1 INTRODUÇÃO

Em “As Cidades Invisíveis” (1990), Ítalo Calvino nos leva a refletir o sensível por trás das formas físicas das cidades. Ao descrever Ipásia, uma das cinquenta cidades do Império Mongol – todas com nome de mulher – que o personagem Marco Polo visita, o autor a apresenta como um território de um simbolismo próprio que suplanta sua fisicalidade. Dessa maneira, o explorador necessita se desfazer dos seus paradigmas simbólicos preconcebidos e dialogar com os cidadãos para compreendê-la: “Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer. Compreendi que devia me liberar das imagens que até ali haviam anunciado as coisas que procurava: só então seria capaz de entender a linguagem de Ipásia” (CALVINO, 1990, p. 47).

A apresentação de Calvino sobre o desconcerto do viajante veneziano durante sua estada em Ipásia, a quarta das quais compõem as “cidades e os símbolos”, nos propõe uma reflexão sobre as imagens que deambulam pela cidade. Tal reflexão não seria somente sobre aquelas institucionalmente legitimadas, mas também as criadas a partir de significados atribuídos à urbe e nos enunciados que nela circulam e cria narrativas que se servem tanto para a demarcação de posições sociais, territórios, relações de poder resultantes de sua dinâmica formal, quanto na subversão desta dinâmica por linguagens e simbolismos outros, pois como finaliza o conto: “Não existe linguagem sem engano” (CALVINO, 1990, p. 48).

As incursões de Marco Polo por Ipásia, a fim de compreendê-la, instigam a busca por apreender as imagens da cidade concebidas. Não somente pela sua concretude sobre o que está dado, mas, principalmente sobre percepções fundamentadas a partir dos sentidos interiores e relacionais das representações. Tendo em vista a cidade como importante campo das relações humanas esse pensamento, trazido para os dias atuais, nos leva a refletir justamente sobre quais dinâmicas a cidade que experimentamos nos dias de hoje subentendem e o que há de revelador nos modos viver e experienciar esse universo na contemporaneidade. Isso porque compreendemos que as manifestações simbólicas observadas no território urbano são significativas sobre as relações estabelecidas entre os sujeitos e os espaços, logo, sobre o momento histórico que vivenciamos.

Este estudo, portanto, nasce a partir de uma perspectiva muito pessoal, a partir de minha própria experiência – jovem mulher, não branca, classe média e com

acesso a alguns espaços de privilégio – em relação aos desafios de interação com o território urbano, de viver e circular e ser atravessada pelas manifestações simbólicas-estéticas na cidade de Vitória/ES. Cidade a qual, em sua história atual, é celebrada como uma das melhores capitais para se viver no Brasil, devido ao elevado Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)¹, mas que reserva às mulheres, por exemplo, os piores índices de violência do País, sendo capital de um dos estados mais perigosos para as mulheres². A experiência cotidiana assentada no medo da violência de circular pelos espaços da cidade, sobretudo em determinados horários, na negociação mental constante dos caminhos e meios de transporte, na falta de referenciais femininos, físico ou simbólicos, nos espaços institucionais que geram alguma sensação de reconhecimento, pertencimento e segurança no espaço urbano, indicava que, dentre os diversos aspectos que moldam (e são moldados) a experiência urbana, a perspectiva de gênero é muito significativa.

As cidades contemporâneas, de vocação moderna, rígida, racionalizada, verticalizada, constituem-se a partir de uma lógica patriarcal, conformada a partir de dinâmicas socioespaciais engendradas pelas forças hegemônicas, estando diversos grupos, que não dominam estes espaços políticos de poder, à margem deste processo, como no caso das mulheres. A experiência urbana das mulheres está associada à limitação de horários e lugares que se pressupõem mais seguros, ao medo da violência de gênero, a dissociação dos lugares produtivos, do trabalho, dos lugares reprodutivos, com serviços e equipamentos urbanos relacionados à gestão da vida familiar, associado às dificuldades de mobilidade e transporte público eficiente e seguro, tendo em vista que estas responsabilidades recaem quase que exclusivamente ao feminino e aos poucos referenciais simbólicos ligados ao feminino na própria composição urbana da cidade (OLIVEIRA, 2018).

A formação físico-geográfica transparece a circulação de bens, meios de transporte e corpos oriundos dos movimentos normatizadores da sua organização político formal. Além disso, ela também revela, enquanto universo relacional,

¹ Fonte: <https://exame.abril.com.br/brasil/as-melhores-e-piores-capitais-para-se-viver-no-brasil/>. Acesso em: 15/06/2019.

² O Atlas da Violência 2017 (IPEA, 2017) aponta que apesar de observar uma redução percentual na taxa global de feminicídios nos últimos dez anos, ainda registra, em números absolutos, a ocorrência de 6,9 feminicídios a cada 100 mil mulheres. Entretanto, quando se trata especificamente da realidade da mulher negra, esse número sobe para 9,2 feminicídios a cada 100 mil mulheres. Fonte: http://www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf. Acesso em: 15/06/2019.

comunicacional e ubíquo, espaço de produção de subjetividades e expressões identitárias dos sujeitos e grupos que nelas habitam. Um olhar mais atento, desvela a circulação de afetos e agenciamentos que nela se associam e refletem vetores de poder e resistências, que produzem significações e atribuem sentidos ao território urbano. Significações e sentidos mediados pela comunicação, aqui compreendida mais amplamente, como formas de organização e interpretação de uma dada realidade e experiências, mediadas pelas trocas simbólicas materializadas por meio da linguagem produzidas pelos humanos, iminentemente seres comunicacionais (SODRÉ, 2014).

Essa breve abordagem nos leva a refletir sobre a formação do espaço urbano. Para Lucrécia Ferrara (2008) e Janice Caiafa (2002), a verticalização das cidades é um processo oriundo da noção de Estado como forma de demarcar e reverberar as relações de poder. Essas relações se reconfiguram constantemente em virtude de sua natureza dinâmica, onde diversos fluxos se constituem e modificam seu aspecto físico e social, pois, a cidade "só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que ela cria ou que a criam" (DELEUZE E GUATARRI apud CAIAFA, 2002, p.92).

Essa natureza dinâmica leva à reflexão de que as cidades contemporâneas existem para além de um conglomerado de estruturas fixas e meramente racionalizadas, sendo também base para sua existência enquanto complexo meio comunicativo e de construção de narrativas que desvelam agenciamentos, experiências e representações identitárias e subjetivas. O plano físico é parte da elaboração de imagens enunciativas, que permeiam o cotidiano e promovem interações, que abrem caminhos para uma experiência comunicativa. "Enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade." (FERRARA, 2008, p. 43).

A partir desta perspectiva, salta aos olhos a ocupação da urbe por meio das imagens potentes da arte urbana, em especial o grafite, que faz pensar sobre as relações de sentido e ressignificações das experiências cotidianas representadas pelas marcas narrativas constituídas a partir da elaboração destas imagens. Essas marcas narrativas impressas na cidade, para o estudo, constituem-se como uma síntese relacional entre sujeitos de enunciação diversos e suas formas de ação, forjadas a partir das subjetividades e experiências que, materializadas em enunciados discursivos situadas em um contexto social, configuram um significativo

vetor de tensionamento das relações de poder e resistência, em relação às dinâmicas hegemônicas da cidade, e de multiplicidade na comunicação urbana. “Os muros tomam a palavra no lugar das bocas condenadas ao silêncio” (GENIN apud MACÊDO, 2016, p. 25).

Observamos o fenômeno urbano do grafite como prática de resistência no campo cultural à homogeneização dos modos de vida do capitalismo contemporâneo, especialmente como prática artística ativista que estabelece fissuras à noção normatizada da vida, e que a experiência simbólica de ocupação de espaços reelabora e traz movimento à dinâmica da vida política e social. A produção de um espaço de novas possibilidades incorpora uma noção ampla de produção do viver, uma produção social que passa pelo trabalho das experiências, dos afetos, das linguagens, dos enunciados.

Tendo em vista a cidade como o território, por natureza, da arte urbana e o grafite como forma de constituição de resistências neste espaço por sujeitos de enunciação múltiplos, neste trabalho nos propomos a refletir as marcas narrativas da linguagem do grafite produzido por mulheres, como forma de constituição de resistências – a partir da apropriação do território da cidade na produção de uma desterritorialização e reterritorialização da urbe – frente à invisibilidade e ao silenciamento a que são submetidas e às opressões que vivenciam. Diante deste cenário e tendo em vista a perspectiva local, o que nos provoca é compreender como a produção artística de arte urbana na Grande Vitória, especialmente o grafite, é instrumentalizada por mulheres como prática ativista, de cruzamento entre arte e ativismo político, e de empoderamento para produzir representações sobre as mulheres na cidade, em oposição aos regimes de invisibilidade; e mais: quais marcas narrativas os enunciados visuais produzidos por estas grafiteiras realizam no sentido de promover uma reterritorialização, a partir da perspectiva delas, na cidade de Vitória.

Como *corpus* de análise, centraremos-nos em dezesseis imagens produzidas por 30 artistas, de diversas partes do país, durante o Festival de Mulheres no Graffiti - FEME/ES³, entre os dias 8 e 13 de março de 2016. Os murais foram realizados nos bairros São Benedito, Itararé e Morro da Engenharia, que fazem parte da região Poligonal I, também conhecida como Território do Bem. O evento, de caráter

³ Fonte: <http://www.facebook.com/festivalfeme/>. Acesso em: 20/03/2018.

artista, foi organizado pelo Coletivo das Mina (CdM), criado para fortalecer a participação de mulheres na cena de arte urbana no Espírito Santo, reunindo artistas e produtoras culturais. Além das intervenções artísticas, o coletivo realiza eventos, encontros e oficinas sempre visibilizando os trabalhos e as narrativas de diversas mulheres relacionadas ao universo do grafite.

Desta forma, a pesquisa está estruturada em três capítulos, por meio dos quais buscamos trabalhar um campo conceitual de natureza interdisciplinar como alicerce para elaboração de uma reflexão que permeie a complexidade do tema proposto. Para isso, serão considerados os eixos teóricos de territorialidade, feminismos, ativismo, empoderamento e a análise do discurso, categorias situadas em diferentes áreas do conhecimento.

No primeiro capítulo, buscamos formular uma reflexão teórica, que fundamentará as discussões posteriores, acerca da formação do território urbano como espaço central das relações humanas e a situação da mulher neste espaço, visando identificar as dinâmicas e fluxos de territorialização e desterritorialização das mulheres neste território.

O segundo capítulo, será dedicado a uma reflexão sobre as relações entre ativismo e uma estética feminista na produção de resistências e novas representações do feminino no território, por meio da ação dos coletivos artistas compostos por mulheres, tomando como base a ação de três coletivos da América Latina: Rede Nami (Brasil), Mujeres Creado (Bolívia) e Mujeres Públicas (Argentina). O esforço se dá no sentido de situar os modos de ação destes coletivos dentro de uma perspectiva artista.

No terceiro e último capítulo, realizaremos uma análise acerca das imagens produzidas durante o FEME/ES na perspectiva de desvelar as marcas narrativas produzidas acerca do feminino no território urbano de Vitória, apresentando um panorama da sua conformação urbana, por meio da análise de discurso baseada na perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin, que nos permite quais sentidos produzem estas marcas narrativas no processo de reterritorialização da cidade de Vitória, visando construir um aprofundamento crítico no processo analítico tendo em vista que, conforme aponta Bakhtin, toda obra, produto da linguagem, é viva, em constante transformação dentro de um processo amplo de comunicação, que deve ser histórica e socialmente situados. De acordo com Bakhtin (200), a vida se constitui de forma dialógica entre diversas esferas e dinâmicas partilhadas, portanto,

uma análise dialógica deve colocar em diálogo diferentes textos, diferentes dinâmicas, pois “Toda palavra (signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto” (BAKHTIN, 2000, p. 404), possibilitando a interconexão entre as imagens do grafite e os debates da contemporaneidade.

2. ESPAÇO, TERRITÓRIO E CIDADE

[...] a estória do mundo não pode ser contada (nem sua geografia elaborada) como a estória apenas do 'Ocidente', ou a estória, por exemplo, daquela figura clássica (irônica e frequentemente, ela própria essencializada) do macho branco, heterossexual, é que essas estórias eram particulares, entre muitas outras (e sua compreensão através dos olhos do Ocidente ou do macho heterossexual é ela própria específica). Tais trajetórias foram parte de uma complexidade e não os universais que elas, por tanto tempo, propuseram ser.

Doreen Massey, 2008.

Para fundamentar as bases da reflexão sobre posição da mulher na construção da cidade e nos espaços sociais, nos aprofundaremos nos conceitos de espaço, território, territorialidade (e suas contra faces, desterritorialização e reterritorialização), conceitos caros ao campo da Geografia. Esta presunção de transdisciplinaridade não se propõe a um afastamento do campo da Comunicação; ao contrário, a asserção aqui feita é precisamente um caminho para adensar o pensamento crítico acerca do tema proposto, interdisciplinar por natureza, inserido em uma contextualização sociocultural.

Partimos da premissa de uma espacialidade e uma territorialidade simbólicas, diretamente imbricadas com a materialidade da cidade. Assim, o tensionamento das fronteiras da comunicação, geografia, urbanismo e arte, no campo cultural, podem revelar importantes questões sobre o nosso tempo.

Pensar sobre a diversidade de organizações sociais e políticas estruturadas e estruturantes das diversas urbes ao longo da história e investigar a tessitura estrutural e social da cidade, neste estudo, significa empreender uma reflexão epistêmica sobre as relações de poder nela engendradas. Relações essas entre os diferentes sujeitos, instituições, associações e rupturas em meio aos grupos sociais, que consolidam territórios e promovem outras territorialidades a partir dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização.

Se territorializar-se envolve sempre uma relação de poder, ao mesmo tempo concreto e simbólico, e uma relação de poder mediada pelo espaço, ou seja, um controlar o espaço e, através deste controle, um controlar de processos sociais, é evidente que, como toda relação de poder, a territorialização é desigualmente distribuída entre seus sujeitos e/ou classes sociais e, como tal, haverá sempre, lado a lado, ganhadores e perdedores, controladores e controlados, territorializados que desterritorializam por uma reterritorialização sob seu comando e desterritorializados em busca de uma outra reterritorialização, de resistência e, portanto, distinta daquela imposta pelos seus desterritorializadores. (HAESBAERT, 2010, p. 259)

Neste sentido, o processo de urbanização, baseada especialmente nos desenvolvimentos tecnológico e social, mostra-se como importante elemento de conexão dessas relações - entre sujeitos, sujeitos e técnicas, e sujeitos com o espaço - que produzem o território urbano. Esse panorama nos leva a refletir sobre os movimentos de urbanização dos territórios, processos que moldaram as cidades que vivenciamos. É relevante ter em perspectiva, que este decurso não acontece de maneira homogênea. Fortalecidos a partir da Revolução Industrial e potencializado após a Segunda Guerra Mundial, os processos de urbanização dos territórios se deram, e se dão, em ritmos e velocidades diversos, relacionado diretamente aos índices de industrialização e mercantilização dos territórios, portanto, relações de dominação e subordinação.

Por esse prisma, cabe destacar a diferenciação conceitual entre a história da cidade e a história urbana, como aponta Milton Santos (1994), na compreensão deste complexo conjunto no contexto contemporâneo. A primeira referida à compreensão das “especificidades” relacionada à formação material, aos seus usos, ao concreto; a segunda relacionada ao subjetivo, aos papéis desempenhados, às “generalidades” que constituem as socializações urbanas. Esse binômio permite apreender uma visão mais ampla sobre cidade, inserida a partir dimensão espaçotemporal da atualidade, eixo fundamental para a existência da vida social contemporânea.

Partimos da premissa de que o arranjo urbano da atualidade, além da interligação entre generalidades e especificidades que constituem a cidade e o urbano, da forma como essa se organiza em diferentes momentos, também é resultante de fatores sócio-históricos, inseridos na lógica produtiva e de consumo do capitalismo globalizado. Essa compreensão perpassa pelo entendimento sobre as formas organizativas estruturais da cidade, mas também pela transformação das diversas dimensões da vida social, em uma relação simbiótica: “a história de uma dada cidade se produz através do urbano que ela incorpora ou deixa de incorporar” (SANTOS, 1994, p. 75). Dessa forma, consideramos que as relações de gênero, intersectadas pelas categorias de classe e raça, também estão profundamente imbricadas nessa constituição, tendo em vista que homens e mulheres historicamente não ocupam lugares equânimes na sociedade, estando inseridos de formas diferentes nas relações produtivas, portanto, nos espaços da cidade.

Analisar a história da formação urbana para compreender as relações de poder do nosso tempo, a partir da lógica produtiva do capital relacionada à diferenciação dos papéis sociais entre homens e mulheres produzidos nas diferentes sociedades, é o caminho proposto para compreender os parâmetros em que a vida acontece, sendo estes inseridos e fortemente transformados pelo fenômeno da globalização.

A globalização, em seus processos de internacionalização, apresenta-se como o apogeu da expansão capitalista, com expressão máxima, sobretudo, a partir do fim do século XX, a partir de um sistema de técnicas, em especial as tecnologias de informação e comunicação, que mediarão à expansão planetária de um modelo hegemônico neoliberal da economia que se constitui em um movimento de organização das esferas da vida baseado em uma noção de progresso, em sua lógica produtiva.

É na cidade, sobretudo nas grandes, que se observa de maneira mais intensa os efeitos da globalização: o sistema financeiro mundial, o enfraquecimento dos estados nacionais e fortalecimento das corporações, a industrialização da cultura, a cultura de consumo, por exemplo. Eventos que confluem para um processo de homogeneização dos modos de vida inseridos em uma lógica patriarcal de separação de uma esfera pública masculinizada e de uma esfera privada feminizada. O patriarcado, baseado na concepção de supremacia masculina de dominação das dimensões sociais da vida, em detrimento das identidades femininas (SAFFIOTI, 2004), é elemento histórico constituinte das sociedades contemporâneas, com origens muito mais antigas que a sociedades industriais e de informação, porém elemento determinante da sua ordem social.

Com o capitalismo financeiro globalizado, o patriarcado assume formas particulares de reprodução. Entretanto, apesar do fenômeno ser interpretado de maneira hegemônica como único modo de desenvolvimento possível, compreendemos que ele se dá dentro de contextos culturais diversos onde se revelam diferentes facetas de resistência e adesão à essa dinâmica, entrecortada pelas relações de gênero, “[...] do ponto de vista cultural, globalização não é nem homogeneidade nem fragmentação: é flexibilidade, jogos de fluxos em todas as direções – ortogonais e, sobretudo, oblíquas” (COELHO, 2000, p. 160).

Pela ótica das dinâmicas culturais, buscamos pensar o mundo contemporâneo globalizado – onde homens e mulheres ainda ocupam espaços tão

desiguais, apesar dos avanços sociais conquistados, sobretudo relacionados à valorização e visibilidade feminina no contexto da cidade.

2.1 ESPAÇO, TERRITÓRIO E TERRITORIALIDADE PARA PENSAR A CIDADE

A cidade, desde sempre, é um importante lócus da constituição da vida, das subjetividades, das relações e, portanto, do social. Objeto de interesse de pesquisadores, cientistas, filósofos, artistas, escritores, entre outros pensadores, refletir sua natureza ontológica remonta refletir, dentre muitos aspectos, a formação histórico-geográfica-comunicacional do espaço que resultou na sua atual constituição.

De acordo com o relatório “Perspectivas Globais de Urbanização” de 2014, produzido pela Organização das Nações Unidas (ONU), 54% da população mundial se concentrava em áreas urbanas à época e a previsão é que até 2050 esta ocupação chegue a 66%, o que significará mais 2,5 bilhões de pessoas vivendo em áreas urbanizadas, dados que por si só revelam a relevância da cidade na reprodução social da vida contemporânea. Assim, pensar a cidade fundamentada nos eixos conceituais do espaço, território e territorialidade podem fornecer bases fundamentais para se apreender sua organização e conformação dos modos de vida e de sociabilidade que nela se dão.

Compreendemos a constituição do território urbano a partir da dimensão da ação humana sobre o espaço, assim como postula Claude Raffestin (1993), em que esta apresenta-se como um momento anterior à conformação do território. Um dado em estado bruto, onde o território se origina e se baseia no espaço, mas não o é em si, pois determina-se pela projeção de energia e informação em forma de trabalho, fruto da ação de forças políticas, econômicas e culturais, subentendendo, assim, a imanência das relações de poder nesta transformação. Raffestin (1993) ainda revela que nenhuma sociedade prescinde da necessidade de sistematizar seu campo de ação; portanto, tanto Estado quanto indivíduos, bem como todo e qualquer tipo de organização, ocupam o papel de atores sintagmáticos⁴ na produção do território.

O geógrafo afirma que os projetos realizados no espaço pelos atores sintagmáticos são expressos por representações e desvelam uma imagem desejada

⁴ Sujeito que realiza um programa, em qualquer nível, para alcançar a sua finalidade. Inseridos nas relações de poder, alteram realidades, portanto, produzindo territórios (RAFFESTIN, 1993).

de um território. Assim, todo projeto é fundamentado por conhecimentos, técnicas, ações ou comportamentos que pressupõem a existência de um sistema sêmico que de fato criam territórios. Estas imagens idealizadas tanto por agentes como o Estado e as organizações privadas do capital, quanto pelos sujeitos que se relacionam com espaço, são atravessadas por relações de poder. “O território, nessa perspectiva, é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder” (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

Dentro da perspectiva, o Estado, enquanto institucionalização do poder político formal age de maneira a produzir espaços de coação e normatização, que direcionam corpos e olhares dentro de uma lógica espacial hegemônica, condicionada pelo avanço do capital, que se organiza em um movimento de mercantilização e privatização da vida e dos espaços, baseado na consolidação de uma lógica de produção de valor e consumo em detrimento dos usos dos espaços.

Mas apropriação e dominação se separam no mundo moderno, entram em conflito; a dominação ganha o conteúdo das estratégias políticas que produzem o espaço da coação, posto que normatizado pela ordem que se impõe a toda a sociedade, trazendo, como consequência, o direcionamento da prática espacial. (CARLOS, 2007, p.12)

Na busca por uma formulação metodológica ampla para reflexão sobre os fenômenos que constituem as transformações espaciais, Milton Santos (2006) parte da premissa de que o espaço, apartado do que lhe atribui sentido, não é passível de uma compreensão existencial. Portanto, é forma-conteúdo, possuindo uma relação ontológica com o território. Isto posto, este é produto, extensão material do espaço, “é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais” (SANTOS, 2006, p. 109), que se dá pela dominação da natureza pelos agentes formadores, e de suas relações, por meio do trabalho, atravessado pelas técnicas. Santos (2006) enumera três sistemas: de técnicas, de objetos e de ações. O sistema de técnicas é a forma de intermediação entre homem e natureza, instrumental e social, a partir do qual o sujeito produz a vida e cria o espaço, efetivando a união espaço-tempo. União essa estruturada de forma indissociável por meio do sistema de objetos, que dão forma ao espaço e são resultantes de forças produtivas, e do sistema de ações, o conteúdo, o conjunto das relações sociais de produção. As ações dos sujeitos realizam os objetos por meio das técnicas que, em contrapartida,

são imbuídas de significação somente se inseridas na conjuntura das relações sociais estabelecidas.

A dimensão do tempo se revela nos usos da multiplicidade das técnicas e na produção dos objetos técnicos que produzem a vida. Tratando-se da incorporação das técnicas que concebem uma característica para esse espaço geográfico, que analisadas à luz das condições sócio-históricas das diferentes sociedades, elas revelam as marcas do tempo nos diferentes espaços. As rugosidades como marcas da ação humana que estampam o espaço geográfico e assinalam suas atividades, suas culturas, suas organizações, suas tecnologias, entre outros (SANTOS, 2006). Por essa perspectiva apreendemos que o espaço não é matéria única e homogênea, pois as relações entre sujeitos e sujeitos e natureza ocorrem de maneira não neutra, carregando em si sentidos do passado, presente e futuro, a coexistência dos diferentes tempos resultantes das dinâmicas de cada sociedade, o que nos revela que o espaço não está pronto ou fechado em si mesmo, mas em constante transformação a partir do tensionamento e associações das relações nele estabelecidas. “O espaço então, se impõe através das condições que oferece para produção, circulação, residência, comunicação, exercício da política, das crenças, do lazer, para viver bem” (SANTOS, 2006, p.34).

Nesse sentido, Doreen Massey (2008) propõe que a maneira como pensamos e definimos o espaço é determinante sobre a forma como vivenciamos e nos integramos a ele. Para a autora, tempo e espaço são categorias inseparáveis e a divisão classificatória do eixo do espaço como estático, uma materialização do tempo, e o eixo do tempo como móvel, dinâmico, âmbito das transformações, como se fundamentou muitas teorias da espacialidade, cristaliza uma concepção hegemônica que esmaece as diferenças e desigualdades e reduz a potência crítica do conceito, prejudicando uma interpretação política do espaço, mais aberta, heterogênea e inclusiva.

Para lidar com o desafio da espacialidade, segundo a geógrafa, há que se considerar suas características básicas. Em primeiro lugar, produto das inter-relações, rejeitando, pois, uma visão essencialista, por compreendê-lo como resultantes dos conflitos e coexistências cotidianas. Segundo, constitui-se a partir de sua multiplicidade, pluralidade e heterogeneidade. E, em terceiro lugar, é permanentemente inacabado, em devir, aberto e suscetível a reconfigurações e novos sentidos a partir de encontros e rupturas potenciais, que podem ou não se

efetivar. Com esta reflexão, busca instigar o desvelar de uma nova política do espaço enquanto possibilidade de construção de futuros possíveis a partir de encontros e associações, que podem se efetivar ou não. A visão de Massey (2008) contribui profundamente para a visibilização de outras histórias e narrativas não-hegemônicas na constituição de um espaço e, por conseguinte, de um território, abrindo a possibilidade de valorização e representatividade de sujeitos e grupos sociais outros. Trata-se de uma crítica sobre a ideia de história linear do mundo que reforça o curso da dominação colonial da modernidade e da globalização, que apagam histórias e narrativas de diversos indivíduos inseridos em contextos culturais diversos, enfraquecendo a política espacial. “Para que o futuro seja aberto o espaço também deve sê-lo” (MASSEY, 2008, p.32).

Ademais, o espaço não é apenas sobre localização física, mas também sobre as relações sociais constituídas nele, sobre fatos sociais, um produto das nossas relações, das nossas conexões entre outros sujeitos e com a exterioridade da sua dimensão física, em simbiose. Desta forma, a ideia preconcebida do espaço como um vazio a ser ocupado e dominado, mascaram as relações de poder ali engendradas e despotencializam a existência das múltiplas narrativas que se dão na dinâmica do espaço (MASSEY, 2008). Um grande exemplo citado pela autora é A Era dos Descobrimentos, ou das Grandes Navegações, a historicização do período decorrido entre o século XV e início do XVII, no qual europeus exploraram outras porções espaciais no planeta, atualmente Américas, Ásia e África, em busca da constituição de novos trajetos de comércio, via navegação. O que esta perspectiva histórico-geográfica esmaece, é que estas porções não se tratavam de espaços vazios a serem ocupados, mas possuíam sua própria população, cultura e organizações político-sociais. A própria ideia da designação “Era dos Descobrimentos”, historicamente naturalizada, pressupõe a inauguração de um novo tempo e de um novo espaço, no qual a narrativa dos povos originários é marginalizada, invisibilizada diante da força da narrativa hegemônica da colonização.

Em síntese, para pensarmos a concepção do território urbano, pensar sobre questão do espaço em primeiro lugar se revela fundamental. O espaço, este momento anterior à conformação do território, se realiza na “dominação” dos seus elementos naturais e sociais pelos sujeitos – atores sintagmáticos – por meio das técnicas e ações, empregando informação e energia em forma de trabalho, que

desvelam uma imagem, um projeto a partir do qual se constituem os territórios (RAFFESTIN, 1993; SANTOS 2002). O binômio espaço-tempo, como categoria de constituição dos espaços, evidencia o aspecto social, político, cultural e produtivo da constituição do espaço e, por conseguinte, do território.

A partir dessa perspectiva, como já citado anteriormente, compreendemos o território como uma extensão material do espaço. Nesse sentido, apoiamo-nos nos estudos de Rogério Haesbaert (2010) e Marcos Aurélio Saquet (2010) em suas análises do conceito a partir de uma relação espaço-poder, portanto concebidos à luz das dinâmicas socioespaciais e históricas, no qual a dimensão do território se configura baseada nas apropriações dos domínios materiais e simbólicos resultantes das relações que nele se engendram e o conformam, a partir das relações sociais, políticas e culturais provenientes da prática humana. Na perspectiva de Saquet:

O território é um lugar de relações a partir da apropriação e da produção do espaço geográfico, com o uso de energia e informação, assumindo, desta maneira, um novo significado, mas sempre ligado ao controle e à dominação social. (SAQUET, 2010, p. 34)

Da perspectiva do domínio material, subentende-se a produção de materialidades, ordenamento jurídico político e econômico do espaço que estabelecem funcionalidades ao território, projetado e imaginado como meio imbuído de valor de troca no seu controle físico e econômico frequentemente associado aos grupos hegemônicos e ao Estado-Nação. Já do ponto de vista simbólico é carregado de valor de uso na produção do sentido de lugar, na constituição simbólica de identidades e subjetividades identificadas com grupos subalternos e invisibilizados e suas dinâmicas de resistências (HAESBAERT, 2010). Essas perspectivas se dão em uma dinâmica justaposta, é importante destacar, de fronteiras fluídas nas quais os campos de ação se misturam e se distanciam. “As variáveis do território, plurais, são hibridizadas, articuladas, diferenciando-se, especializando-se e envolvendo a subjetividade dos lugares (cultura, história...), as instituições, a infraestrutura, o trabalho, etc” (SAQUET, 2010, p. 153).

Tendo em vista a característica relacional como fator determinante do território, assenta-se que não se trata de uma categoria estanque, mas sim de uma concepção multifacetada, que promove uma geografia do pensamento na medida em que abrange diversas linhas de raciocínio, concepções e dimensões constitutivas

(HAESBAERT, 2010; SAQUET, 2010). Desta forma, inserido no domínio material-simbólico de apropriação do território, ainda pode-se delinear um quadro conceitual a partir de quatro vertentes conceituais: naturalista (determinada pelas relações entre sujeitos em relação aos recursos físicos e naturais do espaço); econômica (território como fonte de recursos ou associadas aos conflitos de classe); político-jurídica (território delimitado e controlado por grupamentos sociais e instituições formais) e cultural (dimensão simbólica do território apropriação subjetiva dos espaços vividos), indissociáveis das práticas dos grupos sociais.

Os territórios, então, se instituem e se distinguem:

de acordo com aqueles que o constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais/culturais, o Estado, empresas e instituições como a Igreja. Os objetivos de controle social que se dão em ações de territorializações variam conforme a sociedade e a cultura (renda, idade, geração, gênero) (HAESBAERT, 2014, p. 54).

Neste sentido, o conceito de territorialidade, então, se relaciona diretamente à noção de território, não unicamente a partir de uma concepção utilitarista, mas também a partir de uma dimensão simbólica (HAESBAERT, 2010; SACK, 2013) concernente aos usos, experiência no sentido de construção de pertencimento a partir da “tentativa por parte de um indivíduo ou grupo de influenciar ou afetar as ações de outros” (SACK, 2013, p. 76) na dinâmica socioespacial, sendo constitutivo das dinâmicas de poder. Assim, adotamos a perspectiva da territorialidade que se constitui na ação de distinguir um dado território, produzindo uma identidade a partir das experiências, vivências, organizações, normatizações, entre outros, da dinâmica organizacional e dos sujeitos envolvidos, parte constituinte, ao mesmo tempo em que premissa para consolidação do território.

Considerando o território, local do embate e coetaneidade de forças entre diversos grupos sociais, Haesbaert (2010) defende, na contemporaneidade, uma intensificação da territorialização no sentido da constituição de múltiplas territorialidades, num movimento constante de destruição e construção de novos territórios, logo, de desterritorializações e reterritorializações a partir do emprego do trabalho e das técnicas sobre o território material. Assim, os movimentos de desterritorialização e reterritorialização são movimentos oriundos das relações de poder e resistência que coexistem no território. A desterritorialização se associa a uma ideia de subversão, destruição simbólica extroversão dos espaços de origem; e

a reterritorialização, à ação de reapropriação política, econômica social e simbólica dos espaços.

Territorializar-se, desta forma, significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo “poder” sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais (para alguns também enquanto indivíduos), poder este que é sempre multiescalar e multidimensional, material e imaterial, de “dominação” e “apropriação” ao mesmo tempo. (HAESBAERT, 2014, p. 97).

Assim, tomamos o espaço da cidade como central para se refletir as inter-relações humanas e os jogos de poder imanentes dessa condição socioespacial, na qual se fundamenta, de forma concreta, a existência humana. Partimos da hipótese de que o processo de globalização orientou uma expressiva e generalizada urbanização das sociedades (CARLOS, 2007), em um primeiro momento de estruturação mais rígida, baseada no modelo industrial, demarcações territoriais, entre outros; na atualidade, constituída de espaços mais fragmentários, subordinados à dinâmica da velocidade do mundo informacional e financeiro mundializado.

O avanço do capital, fortalecido pelo processo de globalização, constitui-se como uma das forças predominantes para a transformação dos espaços públicos e da cidade, promovendo uma crescente racionalização e mercantilização da vida e dos processos produtivos objetivando atender as necessidades criadas de produção e consumo. O fortalecimento do privado em detrimento do público concorre para o enfraquecimento do espaço público, radicalização das desigualdades sociais e aumento da violência simbólica, que Milton Santos (2001) define como uma fábrica de perversidades.

Está na raiz dessa evolução negativa da humanidade, tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas. Todas essas mazelas são diretamente ou indiretamente imputáveis ao presente processo de globalização. (SANTOS, 2001, p. 20).

Esse modo contemporâneo de produção da vida, reflexo das relações de poder e dominação instauradas pelo capitalismo financeiro globalizado, capitaneado por instituições privadas e poder público, determina e conforma corpos, incorpora e apazigua diferenças para dentro de uma lógica de consumo na cidade. Dessa maneira, remonta atentar à formação histórica tanto em seu aspecto estrutural, da

sua formação física, quanto no aspecto simbólico da urbanidade. David Harvey (1992), em seus estudos sobre as transformações políticas, econômicas e culturais no contexto da pós-modernidade e o impacto sobre a arquitetura da urbe, aponta que a cidade que experienciamos atualmente têm reflexos da sua concepção nos projetos modernistas do período pós II Guerra Mundial.

Ainda, segundo o autor, um projeto disseminado para várias cidades ao redor do mundo, em que a noção de territorialidade foi baseada na expansão do capitalismo industrial. Portanto, uma arquitetura que privilegiava uma composição racional, funcional, de fomento das concentrações espaciais do trabalho e do consumo, em detrimento de uma formação mais orgânica, de promoção de convivência e elaboração da vida cotidiana.

Essa formação, capitaneada pelo Estado apoiada nos acordos políticos estabelecidos no período do pós-guerra, favoreceu a criação e manutenção de um fluxo de circulação de bens de capital regido pelo trabalho produtivo que fomentou a expansão de uma malha urbana segregada, com base na experiência privada da vida e dos sujeitos que se enquadram na classe dos trabalhadores produtivos e movimentadores das dinâmicas do mercado, e que não considera a constituição de sociabilidades coletivas e outras subjetividades nesta dinâmica.

As metrópoles dos países do sul global experimentaram um crescimento intenso e desordenado, em um espaço de tempo reduzido, fruto da modernização tardia. Para Santos (2001), além da instauração de uma lógica de competição entre as grandes cidades, de acordo com o potencial de implantação de atividades mais atrativas em termos econômicos, aponta também o grande fluxo migratório em direção às cidades, fruto da modernização tecnológica do campo e dos serviços que expulsaram uma horda de pobres que se conformaram em se adequar à lógica dos tempos rápidos⁵ da cidade. Esse movimento fomentou a geração de um contexto socioespacial multifacetado e carregado de contradições.

Neste sentido, ao debruçar sobre o contexto da hibridação cultural especialmente na América Latina, Nestor Garcia Canclini aponta para “um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2008, p. 67). A industrialização e modernização tardia e acelerada no contexto latino-

⁵ Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens hegemonzados. A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas. Quem necessita de velocidades rápidas é a economia hegemônica, são as firmas hegemônicas (SANTOS, 2001, p. 22).

americano, fomentou o surgimento de cidades fragmentadas, orientadas para as classes dominantes, desconsiderando processos sociais e os muitos grupos minoritários. Além disso, no pós-guerra observa-se a tônica neoliberal engendrada por organizações internacionais, especialmente o Fundo Monetário Internacional, para imprimir um projeto político e econômico hegemônico nos países latinos, que desconsiderou sua diversidade sociocultural, promovendo um profundo empobrecimento da população, por consequência, a diminuição da qualidade de vida, além uma marginalização e periferização dos centros urbanos, sustentados por governos ditatoriais.

Tanto Harvey (1992) quanto Canclini (2008) focalizam um modelo de cidade no qual não se fomentou a criação de espaços coletivos, partilha do cotidiano, expressão de subjetividades e da vida social. Janice Caiafa (2002), também, salienta que o espaço público da cidade tem se tornado um meio não habitável enquanto espaço coletivo, pois tem o seu uso destinado a utilizações privadas, como na ocupação das vias urbanas pelos carros, nos shoppings, restaurantes, lojas, entre outros. Locais que mesmo aglomerando pessoas têm o seu uso direcionado ao consumo, o que priva as pessoas da experiência de encontros fortuitos e do inesperado no espaço público. A ocupação privada do espaço público da cidade enfraquece as experiências coletivas, perpetuando uma segmentação da população e compartimentação deste. “O espaço público é desativado, não se oferece à ocupação coletiva” (CAIAFA, 2002, p. 93).

A formação do espaço urbano engendrado pela lógica da globalização tende a lançar os sujeitos para a margem, e invisibilizar os sujeitos e as narrativas não-hegemônicas, quando não passíveis de incorporação à lógica do capitalismo, invisibilizando-os assim como as narrativas não-hegemônicas.

2.2 A TERRITORIALIZAÇÃO DA MULHER NA CIDADE

Apoiada na concepção que não há como se pensar a cidade descolada do seu momento sócio-histórico, Ana Fani Carlos (2007) aponta que a cidade contemporânea é marcada por contradições e discontinuidades oriundas das relações desiguais de poder, disputas de classes, que podem ser lidas no ritmo da vida cotidiana, e que foram fomentadas pela alteração da relação espaço-tempo. A autora aponta para uma “crise da cidade” ao citar o aprofundamento ou surgimento

de novas contradições dos modos de vida que se refletem no trinômio: persistência, transformação e deterioração dos lugares de vida.

Retomando a ideia da cidade como um espaço público conformado, especialmente, por forças políticas e econômicas hegemônicas e, tendo em vista que espaços decisórios sempre foram dominados por homens – enquanto as mulheres, historicamente, foram submetidas à esfera privada, cuidados do lar e desvalorização da sua força de trabalho – partimos da percepção de uma lógica excludente e de opressão no território urbano para além da questão de classe, mas também na questão de gênero.

A dicotomia entre público e privado, analisada à luz das teorias feministas, reflete o ideal burguês de separação entre essas esferas, assentada, dentre outras coisas, no contrato sexual⁶ e na dominação masculina. As democracias modernas basearam-se numa noção específica de público e privado, articulada por papéis sexuais, onde ao homem coube o de provedor, articulador das questões políticas e econômicas; e à mulher, o de mantenedora do lar, perpetuadora familiar, situando-a na esfera privada doméstica e negando o espaço público (PATEMAN, apud, MIGUEL, 2017), inclusive, o espaço urbano.

Estudos da chamada “geografias feministas”⁷ empreendidos, dentre outros pesquisadores, pelas geógrafas britânicas Linda MacDowell e Doreen Massey apontam que os processos de urbanização corroboram a diferenciação dos papéis de gênero. Massey (1994), em seus estudos sobre o espaço, defende que este é concebido de forma *generificada*. Ao analisar o desenvolvimento de políticas governamentais de fomento ao trabalho em Londres nos anos de 1960 e 1970, a

⁶ [Pateman] faz uma leitura em profundidade da tradição do pensamento político ocidental e apresenta uma reinterpretação feminista de um de seus elementos-chave, a noção de contrato social. Enquanto na narrativa contratualista, que dominou a filosofia política dos séculos XVII e XVIII e conheceu um revival a partir dos anos de 1970, o contrato é o instrumento que formaliza a igualdade civil, a inclusão da categoria “gênero” permite entendê-lo como definidor de assimetrias e exclusões. Pateman avança na direção de uma crítica abrangente ao contrato, que para o pensamento liberal garante a possibilidade de cooperação social sem coerção, na medida em que se baseia em consentimentos voluntários e acordos mútuos, mas que ela descreve como produtor de padrões de submissão. (MIGUEL, 2017, p. 2)

⁷ Geografias Feministas é um subcampo de pesquisa da Geografia, associado à geografia humana, onde busca-se incorporar os conceitos de gênero, identidade e sexualidade, por meio do aporte teórico-metodológico do feminismo e do pós-colonialismo, na busca da construção de um conhecimento geográfico crítico em relação à produção científica hegemônica, fundamentada na desigualdade de gênero, e de vocação política na defesa da produção acadêmica e institucional realizada por mulheres em um sistema patriarcal. Mais disseminada a partir dos anos 90, afirma-se que o surgimento da matéria data dos anos 70, como reflexo do fortalecimento do movimento feminista. Reivindica-se a nomeação no plural devido à multiplicidade de pensamentos abarcados por esta vertente do pensamento geográfico (SILVA, 2009).

geógrafa aponta que a inserção de homens e mulheres nessa esfera está relacionada a elementos sociais preexistentes, como por exemplo, a divisão da esfera pública e da esfera privada, a maior organização trabalhista dos homens, a imposição às mulheres para ocuparem postos com menores remunerações e meias jornadas de trabalho em função do trabalho doméstico não-remunerado exercido majoritariamente por mulheres, fruto da divisão sexual do trabalho. Condições sociais estas, preexistentes em toda sociedade, ainda que em condições variáveis, por conseguinte, mediadas também pelas relações culturais de cada sociedade especificamente.

O espaço urbano, notadamente nos países em que se desenvolveram tais estudos feministas, apresenta uma nítida separação de gêneros, com áreas dedicadas à produção do capital, hegemonicamente masculinas, e áreas ligadas à reprodução social, associadas às vivências femininas [...] a organização do espaço é compreendida como sexista e funciona como um elemento de ordenamento das relações de gênero. Esses autores criticam os padrões de uso e ocupação da terra, com a separação das áreas residenciais dos espaços produtivos e de serviços, e a qualidade dos sistemas de transporte, que dificultam a mobilidade urbana das mulheres, responsáveis pela vida familiar, e seu acesso às oportunidades de trabalho e de estudo. A concepção de cidade, segundo esses e outros trabalhos feministas, reforça os papéis tradicionais de homens e mulheres e constitui uma barreira para a superação das desigualdades de gênero, uma vez que ela separa de forma contundente as esferas públicas e privadas (SILVA, 2009, p. 38).

A divisão territorial da cidade, relacionada aos aspectos produtivos, abre a possibilidade de uma reflexão crítica mais aprofundada sobre a sua formação a partir da ótica das mulheres, sobretudo, enquanto núcleo de socialização e constituição subjetividades e identidades, já que dados de realidade se mostram reveladores quanto ao papel subalternizado das mulheres, especialmente quando se faz o recorte de classe e raça, ocupando os espaços menos privilegiados nas relações produtivas, políticas e sociais e nos usos e inserções nos lugares da cidade.

A raiz do aprofundamento desta desigualdade é antiga, historicamente localizada na transição do feudalismo para o capitalismo, conforme analisa Silvia Federici (2018), a partir do fenômeno da caça às bruxas na consolidação do sistema capitalista. De acordo com a autora, esta transição se fundamentou na progressiva alienação dos camponeses de suas terras comunais agrárias, que culminou em guerras, pauperização e criminalização da classe de trabalhadores. No desenvolvimento deste contexto histórico, as mulheres foram profundamente

afetadas, tendo em vista que elas também possuíam acesso às terras e desenvolviam trabalhos produtivos que proporcionava o desenvolvimento de conhecimentos e técnicas, além da organização coletiva, que lhes garantiam alguma autonomia, em consonância com o trabalho reprodutivo. Como a relação de poder e autoridade do senhor feudal sobrepujava as relações familiares, as mulheres acabavam desfrutando de certa autonomia entre seus pares.

Se também levarmos em consideração que, na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. (FEDERICI, 2018, p. 53)

Dentro do contexto, as atividades produtivas e reprodutivas da vida se encontravam em menor pé de desigualdade. Entretanto, a lenta e gradual consolidação do modo capitalista de produção, privatizando e mercantilizando as relações entre indivíduos e os usos da terra, concorrendo para uma progressiva consolidação da divisão sexual do trabalho, naturalizou aos homens a condição de trabalhadores remunerados, ao passo que as atividades de reprodução foram restringidas ao ambiente doméstico e caracterizadas como naturalmente femininas, configurando uma concreta separação e hierarquização entre as dimensões produtivas e reprodutivas da vida, na qual os homens são remunerados pelo sua força de trabalho e as mulheres têm sua capacidade produtiva desvalorizada em comparação ao masculino, nas relações produtivas do capital (FEDERICI, 2018).

O fenômeno da caça às bruxas, define Federici (2018), foi fundamental para submissão e confinamento das mulheres, que se deu por meio da violência. Designadas a ocuparem o papel de “reprodutoras” da força de trabalho necessário para a reprodução do capitalismo, como um destino biológico inevitável, cabendo a elas as tarefas domésticas, não remuneradas, para cuidado e sustento dos homens que compõem, de maneira geral, essa mão de obra. A autora detalha como a resistência dos corpos femininos coexiste com a sua exploração, essencial para a reprodução do capital, conseqüentemente, a caça às bruxas foi uma forma de destituição da autonomia feminina, porque o afastamento da esfera do trabalho remunerado e enfraquecimento das relações coletivas as tornaram mais dependentes e vulneráveis à dominação masculina.

Esta foi uma derrota histórica para as mulheres. Com sua expulsão dos ofícios e a desvalorização do trabalho reprodutivo, a pobreza foi feminilizada. Para colocar em prática a “apropriação primitiva” dos homens sobre o trabalho feminino, foi construída uma nova ordem patriarcal, reduzindo as mulheres a uma dupla dependência: de seus empregadores e dos homens. (FEDERICI, 2018, p.191)

Complementarmente à reflexão de Federici (2018), é importante destacar que a exploração da mão de obra das mulheres sempre existiu, ainda que sistematicamente desvalorizada e precarizada, além de fortemente vinculada à esfera doméstica, condição que se aprofunda quando se faz o cruzamento com o marcador de raça. Angela Davis (2016), expõe, por exemplo, que, no contexto da escravidão, mulheres negras eram tão sujeitadas ao trabalho pesado, castigos e violências, quanto homens, ambos desumanizados a ponto de serem considerados meras mercadorias produtoras de riquezas, nas quais a capacidade reprodutiva feminina estava ligada a fins lucrativos. “Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escravo” (DAVIS, 2016, p.19), mas que também sofriam violências particulares devido a uma dinâmica de dupla opressão, a exploração da sua força de trabalho, tal qual os homens escravos, e a violência sexual pela sua condição feminina.

A postura dos senhores de escravos em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (DAVIS, 2016, p.19).

Além disso, com o avanço da Revolução Industrial e o crescimento da produção de bens materiais em escala industrial, o trabalho feminino das mulheres brancas e pobres foi necessário nas fábricas, especialmente na indústria têxtil. A partir das Guerras Mundiais, o avanço das tecnologias e a transformação em curso do capitalismo industrial para um capitalismo financeiro, esta mão de obra fez-se cada vez mais necessária no âmbito da reprodução do capital. Movimento este que, obviamente, provocou uma transformação na organização dos espaços do trabalho e na realidade social das mulheres, que representou, na verdade, muito menos um ganho de autonomia e muito mais uma ampliação das obrigações e da jornada de

trabalho das mulheres e precarização das condições laborais, haja vista, a conciliação do trabalho nas fábricas com o trabalho doméstico, aliado às condições insalubres, extensas jornadas de trabalho e salários menores que os dos homens.

A invisibilidade do trabalho reprodutivo doméstico no desenvolvimento econômico e social e a desvalorização da capacidade produtiva das mulheres são fatores histórico-sociais fundamentais na lógica da constituição da cidade contemporânea. A cidade que vivenciamos na atualidade conformada, em um primeiro momento, pelos desdobramentos do capitalismo industrial (fortemente influenciado pela escravidão) e com os avanços tecnológicos do capitalismo financeiro capitaneado pelo Estado não é um território pensado para sujeitos. Esta cidade é pensada e materializada a partir de uma lógica funcionalista, para a produção e circulação do capital, mercadorias, veículos, redes de telecomunicação, entre outros (SANTOS, 2001).

O modelo de cidade que não é moldada para a sociabilidade coletiva das pessoas; é ainda menos quando se pensa a partir da perspectiva das mulheres. Os primeiros sujeitos a pensar e produzir o tecido urbano foram homens, sujeitos do trabalho remunerado, da esfera pública e política, que possuíam livre circulação por este espaço. Dessa forma, o planejamento urbano historicamente foi construído como matéria e realização a partir de um ponto de vista masculino. Nesta constituição, observa-se que a mulher é relegada a um não-lugar a partir da interdição dos corpos e das vivências femininas, em uma cultura de invisibilidade e silenciamento. A cidade é um território de opressão para mulheres, na qual elas são física e simbolicamente tolhidas de circular e habitar.

Inicialmente, é preciso lembrar que a maior parte do que foi produzido sobre o urbanismo moderno e seu planejamento é de autoria masculina, branca e de origem europeia. Leonie Sandercock e Ann Forsyth (2005), em importante artigo intitulado *Gender: a new agenda for planning theory*, constataram que, embora os anos 80 tenham testemunhado um florescimento relativo da atenção ao gênero, no que diz respeito a várias áreas do conhecimento (política, desenvolvimento econômico, literatura, etc.), o mesmo não ocorreu na produção teórica do planejamento. No campo do planejamento urbano, a teoria continua sendo indiscutivelmente dominada por homens e indiferentes às questões de gênero. (VIEIRA e COSTA, 2014, p. 10)

Neste sentido, a cidade contemporânea se materializa a partir de um pensamento funcionalista, capitalista e patriarcal. Entende-se por patriarcado “o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2004, p.

44), assim, observa-se que divisão sexual do trabalho coincidiu e coincide com a divisão territorial da cidade, que demarca e limita a experiência das mulheres neste território, que pode ser sintetizada a partir do trinômio: mobilidade, planejamento do território urbano, medo e violência (VILLAGRÁN, 2014).

Os dois primeiros aspectos são reveladores de uma política espacial que parte de uma premissa da constituição da população urbana como uma multidão homogênea, neutra, que desconsidera as desigualdades e as diferenças estruturais existentes. Então, todo o planejamento da cidade e as formas de circulação são regidas por uma tecnicidade, socialmente validada que visa a abarcar uma concepção totalizante da sociedade, que desconsidera as particularidades locais e grupos não-hegemônicos, dentro de uma lógica funcionalista na qual as formas de deslocamento, a separação entre locais de trabalho e residência, a disposição de serviços são pensadas para responder às demandas do universo do trabalho produtivo e os equipamentos urbanos e serviços relacionados à reprodução estão dispersos pela cidade (VIERIA e COSTA, 2014). Mesmo com a inserção das mulheres neste universo, a responsabilização sobre as atividades reprodutivas ainda é feminilizada e, portanto, às mulheres recaem a sobrecarga da conciliação destas atividades.

Já em relação ao terceiro aspecto citado por Villagrán (2014), o medo da violência na cidade também se constitui de maneiras diferentes entre homens e mulheres. A dinâmica do medo, para as mulheres, está diretamente associada aos lugares da cidade menos controlados e de maior vulnerabilidade, as ruas de baixa circulação de pessoas, falta de iluminação pública, becos, lugares isolados, superlotação no transporte público, entre outros correlacionados à violência de gênero, que resultam uma prática diária de negociação com a cidade, na cautela e ponderação das suas rotas e caminhos.

A preocupação por parte das mulheres ao risco de violência sexual faz com que elas evitem usar certos serviços e transitar por lugares que consideram perigosos é grande, limitando assim sua mobilidade em função desse medo. Essas medidas estão ligadas, principalmente, à infraestrutura urbana e ao transporte público que não são pensados na segurança das mulheres que correm risco de violência em locais escuros, com falta de iluminação adequada nas ruas e parques, além da recorrente redução do serviço de transportes em determinados horários, aumentando a insegurança à noite (GALETTI, 2017, p.6).

A experiência das mulheres com a cidade é coletiva e atravessa todos os sujeitos femininos ou que carregam marcas da feminilidade em seus corpos. Mas é importante ter em perspectiva que não se trata de uma vivência homogênea, cada mulher constrói uma experiência própria do existir e viver na urbe atravessada pela condição social, quando intersectados os marcadores de raça, classe, sexualidade, gênero, entre outros, configurando contextos de menor ou maior vulnerabilidade. Além disso, consideramos também nesse ciclo de impedimento no território urbano, a invisibilidade e o silenciamento institucional na estrutura da cidade, os monumentos, ruas, instituições públicas e privadas em sua maioria dedicados a homenagear e registrar a memória das figuras masculinas. O espaço público historicamente foi negado às mulheres, assim, toda a estrutura e a comunicação urbana são projetadas desconsiderando a existência da mulher (NADER, 2014), seja nos perigos de circular pela cidade, na dupla jornada de conciliação da vida do trabalho com a vida doméstica, na violência estrutural e institucional.

Importante ter em perspectiva que os monumentos⁸ constituem-se como mecanismos de memória pelas instituições formais, elementos simbólicos que transcendem sua materialidade para registrar e perpetuar a história oficial (LE GOFF apud NADER, 2001), “[...] tudo que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer com que as outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças, chamar-se-á monumento” (CHOAY apud NADER, 2001, p. 62). Na contemporaneidade os monumentos compõem a cultura visual das cidades, disputando espaços simbólicos com outros elementos estéticos no campo da produção cultural.

Essas imagens sugerem modos diversos segundo os quais hoje são reutilizadas as tradições e os monumentos que as consagram. Certos heróis do passado sobrevivem em meio aos conflitos que se desenvolvem em qualquer cidade moderna, entre sistemas de signos políticos e comerciais, sinais de trânsito e movimentos sociais (CANCLINI, 2008, p. 300).

Este apagamento se relaciona ao que Michelle Perrot (2005) convencionou como “silêncios da história”. “O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. [...] O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de

⁸ Sob este ângulo, os logradouros, para além da sua vertente utilitarista, tornam-se objetos simbólicos de caráter reverencial e históricos (NADER, 2001).

comportamento” (PERROT, 2005, p. 9). O silêncio é um fato social que hegemoniza, naturaliza e atribui poder simbólico a determinadas narrativas em detrimento de outras, qualificando o que se deve constituir enquanto memória e o que deve ser esquecido ou posto à margem. Não se trata apenas de uma circunscrição de fatos passados, mas que estes são determinados e estabelecidos por sujeitos hegemônicos nas sociedades e que reflete de formas singulares sobre os sujeitos reificando desigualdades ainda dentro da dinâmica do silenciamento em relação aos sujeitos ou grupos subordinados.

Pontuamos, nesse sentido, que a história da cidade e a história da urbanização, que teoriza Milton Santos (1994), quando analisada da perspectiva da condição das mulheres, fica evidente o caráter não-neutro desta constituição nos territórios urbanos, fundamentado na perspectiva masculina que se presume detentor universal dos conhecimentos e quadros conceituais necessários para gerir toda a sociedade (VIEIRA e COSTA, 2014). O que se observa é que o processo de urbanização, enquanto disciplina da modernidade, refletem as dinâmicas sociais e as relações de poder no controle dos corpos femininos na conformação da cidade, não dando conta das especificidades de grupos subalternizados em relação à agenda hegemônica (VILLAGRÁN, 2014).

2.3 MOVIMENTOS FEMINISTAS – UMA PERSPECTIVA DESTERRITORIALIZANTE

Se a constituição do território urbano se fundamenta a partir de uma perspectiva patriarcal sobre como existir nos espaços, que culmina na invisibilização e silenciamento da mulher, há que se destacar que esta dinâmica não se impõe sem movimentos de resistência. A experiência da vida urbana é carregada de contradições e movimentos de ruptura à lógica normatizadora, isso porque o indivíduo é múltiplo. Dessa forma, “a heterogeneidade ali ativa dispersa focos de identidade e as recorrências do familiar, introduzindo, portanto, variação nos processos subjetivos” (CAIAFA, 2002, p. 92). Ainda que a estrutura do território urbano, organizada pelo Estado fortemente influenciada pela modelo de produção, na qualidade de poderes formais dentro da lógica do capital, atue via a homogeneização dos modos de vida, baseado em uma única ótica sobre a cidade, a

do trabalho produtivo, a experiência urbana só se consolida na inter-relação entre corpos e espaço.

A tensão entre estas linhas de força, os mapas de pessoas e grupos que deslizam sobre os territórios urbanos, tecendo em seus itinerários os conflitos abertos e as subversões, sejam estas discretas ou evidentes, faz cada cidade pulsar com ritmos variados, com intensidades, velocidades e entonações plurais. Estas diferenças possibilitam resistir aos movimentos homogeneizantes que se produziram ao longo de nossa história, fundamentadas em uma dada concepção de cidade. (ZANELLA ET AL, 2012, p. 123)

Refletir os regimes de invisibilidade, silenciamento e exclusão na cidade e o processo de ruptura dessa condição por parte das mulheres remonta-nos a refletir os movimentos feministas e os sujeitos do feminismo como categorias desterritorializantes dos referenciais político-sociais e também do território urbano.

Tratamos o termo no plural, pois compreendemos a multiplicidade das correntes, epistemologias e metodologias que, enquanto práxis teórica e política, problematiza o lugar das mulheres na cidade e nos espaços sociais e políticos e renovam a compreensão destes fenômenos quando eles passam a ser empreendidos a partir do ponto de vista e da experiência das mulheres, promovendo um deslocamento, uma desterritorialização dos saberes e práticas, portanto, de certezas consolidadas.

[...] o território, por compor um agenciamento e ser assim, por sua vez composto por agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação, carrega igualmente consigo o processo, a dinâmica fundamental de des-re territorialização. [...] os territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de reterritorialização. Muito mais do que uma coisa ou objeto, o território é um ato, uma ação, uma relação, um movimento (de territorialização e desterritorialização), um ritmo, um movimento que se repete e sobre o qual se exerce um controle. (HAESBAERT, 2010, p. 127)

A luta feminista se baseia no processo histórico de resistência das mulheres frente a dominação e opressão dos seus corpos e pelo direito de integrar ativamente o espaço público, movimento que se gesta por meio de manifestações públicas, mas também nas ações cotidianas em busca de emancipação e oposição às formas materiais e simbólicas de controle e violência institucionalizadas (ou não), de precarização das condições de vida e ocupação de espaços (MIGUEL e BIROLI, 2014), que tem ganhado cada vez mais expressividade na atualidade, configurando

o que muitos têm chamado de “primavera feminista” devido a popularização e a crescente identificação dos sujeitos com o movimento.

O processo de desterritorialização consiste justamente na visibilização das demandas das mulheres, postuladas por elas, no centro do debate dos processos sociais e urbanos que visam desnaturalizar a concepção do sujeito que vive a cidade e ocupa os espaços sociais, que se fundamenta em uma prática cotidiana de negociação de suas existências nas ruas e na esfera pública, a partir da ação políticoativista e da produção de epistemologias que alicerçam uma agenda feminista, que provocam deslocamentos e fissuras no núcleo destas searas consolidadas, prevalentemente, a partir de uma perspectiva branca e masculina. “[...] o feminino pressionou os limites da ordem estabelecida, é claro, mas também das formas de pensar o mundo que a legitimavam.” (MIGUEL e BIROLI, p. 8, 2014).

Para os cientistas sociais e pesquisadores dos feminismos, Flávia Birolli e Luis Felipe Miguel, a concepção generalizante de que no masculino, sobretudo, branco e burguês, a partir da percepção de que concentram todas as perspectivas necessárias para gerir a vida (VIERA e COSTA, 2014), consolidadas como uma posição neutra concorrem para a despotencialização acerca das análises sobre dos efeitos das relações de poder e dominação no entrecruzamento do universo doméstico, do trabalho e da política que “as coloca numa posição em que acabam por justificar as coisas como elas são” (MIGUEL e BIROLI, p. 13, 2014). Neste sentido, o caráter político do movimento feminista constitui-se um tônus potente, a partir da posição das mulheres, na ressituação das agendas prioritárias no debate público, na produção do conhecimento teórico-metodológico e reivindicações de políticas urbanas mais plurais. Desta forma, é essencial discorrer sobre as diversas vertentes, que revelam a complexidade da epistemologia feminista para compreensão das lutas pelo direito à cidade, ao espaço público e mais amplamente pelo direito à emancipação das mulheres.

Os feminismos do mundo ocidental, enquanto movimento intelectual e político, despontam na transição do século XVIII para o XIX, como um sedimento da Revolução Francesa, vocacionados pelos ideais iluministas de liberdade e igualdade, fundamentados pela filosofia política de Rousseau, que não contemplavam as mulheres, consideradas sujeitos naturais da esfera doméstica. Duas publicações são marcantes deste “início”: a “Declaração dos Direitos da Mulher

e da Cidadã”, escrita por Olympe de Gouges⁹ em 1791, na qual defendia a igualdade de direitos e liberdade da mulher de forma equânime a dos homens, inclusive no tocante as leis, justiça e propriedade, em contraposição à publicação “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, documento redigido pela Assembleia Nacional Constituinte Francesa, que determina os direitos individuais e coletivos dos homens como universais; e “Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher”, de Mary Wollstonecraft, lançado em 1792, levantando o debate sobre o acesso desigual na política e na educação em prol de uma emancipação das mulheres pelo exercício da razão (MIGUEL e BIROLI, 2014).

Essas reflexões fundamentaram as bases do que foi historicamente designado como a primeira onda feminista, que tinha como eixos reivindicatórios o direito à cidadania, acesso à educação, participação política e igualdade no casamento (inclusive direito à propriedade). Fortemente influenciadas por um ideal iluminista, na virada do século XIX para XX, mulheres ocuparam as ruas e o debate público, por meio de atos de desobediência civil e ações consideradas terroristas, reivindicando o direito sobre o sufrágio universal, como garantia de cidadania e equidade política entre homens e mulheres. As sufragistas, como ficaram conhecidas, foram às primeiras representantes do que viria a ser chamado “feminismo liberal”, corrente teórica feminista na qual as formas de emancipação se baseiam em uma perspectiva racionalista de igualdade a partir da garantia de liberdade de ações e escolhas individuais, visando mudanças nos conjuntos de leis sem, necessariamente, buscar transformações estruturais na sociedade. De caráter eminentemente burguês, nos idos do século XIX, representavam o desejo de igualdade das mulheres burguesas e de classe média, não atentando para as demandas mais específicas das mulheres proletárias e escravas, em momentos pontuais opondo-se às lutas anti-escravagistas (MIGUEL e BIROLI, 2014).

Como já citado anteriormente, com a Revolução Industrial, as mulheres começaram a ocupar mais intensamente o campo do trabalho, sobretudo nas fábricas, o que criou um contingente de mulheres proletárias superexploradas e com remuneração baixíssima. Desta forma, em contraponto ao caráter burguês das sufragistas e na busca por um movimento que representasse toda uma gama de mulheres que não estavam abarcadas por esta corrente, ainda no século XIX,

⁹ Pseudônimo de Marie Gouze, que, devido às suas posições insurgentes, foi guilhotinada.

irrompe a formulação de um feminismo socialista que visava a disputa de direitos das mulheres trabalhadoras, a partir de nomes como Rosa Luxemburgo, Alexandra Kollontai e Clara Zetkin enquanto expoentes, que passaram ao largo do movimento sufragista, o que começa a demonstrar o caráter multifacetado das vivências das mulheres.

As autoras feministas ou pré-feministas vão enfatizar sobretudo que as mulheres são iguais aos homens na capacidade intelectual, no potencial de contribuição para a sociedade e na virtude, contrapondo-se às visões que, de Aristóteles a Rousseau, legitimavam a inferioridade feminina como fundada numa menor capacidade natural, bem como à mitologia judaico-cristã que, de Eva em diante, apresenta as mulheres como perversas e inconfiáveis. Quanto à diferença em força física, ela também é atribuída à educação, ou lembra que a marca do progresso da civilização é o declínio da importância da força, argumento presente em Wollstonecraft (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 63).

Mesmo com a conquista do direito ao sufrágio em diferentes países a partir das primeiras décadas do século XX e os avanços jurídicos no que tange o direito das mulheres, o alcance de direitos políticos imprimiu um efeito limitado na transformação da condição das mulheres. Assim, cresce a percepção acerca de mecanismos sociais mais latentes de subordinação feminina. Desta forma, a segunda onda feminista estrutura-se a partir de meados dos anos de 1950, na qual busca-se identificar as origens da exploração feminina, problematizando a separação entre esfera pública e privada, quando da imbricada relação entre pessoal e social, e na defesa dos direitos sexuais e reprodutivos, tendo como grande marco teórico a publicação “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir em 1959, que transformou-se em um dos cânones da literatura feminista e obra fundamental para a construção do que viria a denominar-se “estudos de gênero”, ao colocar em cheque um suposto determinismo biológico, construindo sua tese em torno da concepção da categoria “mulher” como um construto social formulado a partir da perspectiva masculina, como o “outro” do homem, trazendo a reboque todo um debate sobre maternidade, sexualidade, entre outros (MIGUEL e BIROLI, 2014).

As problematizações levantadas por e partir de Beauvoir redefiniram as fronteiras políticas da luta pela emancipação das mulheres, que complexificou as bases epistemológicas feministas, centrada nas diversas formas de mulheridade, no contexto da efervescência política dos anos de 1960. Com a máxima “o pessoal é político”, questionando as fronteiras do público e do privado, o movimento feminista passa a integrar o que Stuart Hall (2006) denominou de “novos movimentos sociais”,

em consonância com as lutas antibelicistas, pelos direitos civis, movimentos de contracultura, entre outros, associados aos protestos estudantis de maio de 68.

Estes movimentos passam a lançar luz sobre identidades culturais e sociais diversas, negros, latinos, mulheres, LGBTs, indígenas, os “outros”, subalternizados em relação ao referencial político e social hegemônico dominante. A busca pela reafirmação da igualdade entre mulheres e homens, que orientou as feministas da primeira onda, transformou-se em uma orientação baseada por uma “política da diferença”. “O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-a pela questão da diferença sexual” (HALL, 2006, p. 46), ganhando corpo a complexidade e heterogeneidade dentro do próprio movimento a partir das demandas específicas de mulheres negras e lésbicas, por exemplo (MIGUEL e BIROLI, 2014).

A partir do final do século XX, correntes importantes do pensamento feminista recusarão o universalismo em favor de algo que vai ser chamado de “política da diferença”. Há, na base dessa postura, uma crítica ao liberalismo, que sempre se afirmou como uma filosofia da universalidade. Esse discurso, que apela a valores universais e à humanidade comum de todas as pessoas, serve, com frequência, para neutralizar a compreensão do impacto que as desigualdades concretas têm sobre a possibilidade de agência autônoma dos diferentes indivíduos (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 64).

A política da diferença encontra sentido em uma “crise da identidade” (HALL, 2006), que abre caminho para uma nova reflexão sobre a mulher, enquanto sujeito dos feminismos, a partir de uma perspectiva de descentralização, que subsidiou as reflexões teóricas acerca da dissociação do sexo biológico e da identidade de gênero, incluindo a categoria “gênero” definitivamente na agenda feminista. Dissociado da categoria “mulher”, “o gênero ‘é a organização social da diferença sexual’, o que não significa que reflita algo fixo; ao contrário, ‘o gênero não é uma ‘identidade’, mas uma ‘posição social e atributo das estruturas sociais’” (SCOTT, apud, MIGUEL e BIROLI, p. 79, 2014), apontando outra chave de análise da concepção do sujeito, não mais referente ao conceito iluminista de identidade fixada, assim:

fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p. 9).

A noção de desintegração e descentramento do sujeito que culminou em uma crise da identidade, definido por Hall (2006), imprimem novas perspectivas ao pensamento feminista, alinhadas aos estudos da pós-modernidade, nas quais as relações sociais e os modelos culturais são condições para a compreensão dos sujeitos a partir de uma concepção anti-essencialista que fundamentou uma terceira onda feminista nos anos de 1980, levantando a bandeira da defesa das liberdades individuais e contra os estereótipos de gênero, no qual a luta pela autonomia centra-se na liberdade subjetiva, que negava uma universalidade generalizante que tendem a reificar desigualdades a partir de identidades cristalizadas, que fomentou as bases da vertente feminista pós-moderna, na qual se busca identificar as individualidades dentro do movimento e as diversas origens de opressão, na formulação de diferentes formas de ação.

No sentido deste deslocamento dentro do próprio movimento feminista, tendo como expoente a teórica Judith Butler questiona a categoria “mulher” constituída como subproduto das relações patriarcais de dominação, rejeitando qualquer concepção de fixidez cristalizada a partir de uma identidade feminina. Butler então, a partir desta percepção, defende uma concepção performativa do gênero, construída social e discursivamente em uma vertente pós-identitária, na qual a categoria “mulher” deve ser abandonada, pois se fundamenta e é atravessada pelas estruturas sociais de opressão e subordinação, as quais se pretende combater, amplamente desenvolvidas pela teoria *queer*.

A perspectiva de descentralização do sujeito, fundamento filosófico das correntes feministas mais contemporâneas pós-estruturalistas, desvela o tensionamento entre a rejeição de aspectos identitários do devir mulher e o reconhecimento das multiplicidades de experiências advindas desta vivência localizada, que abriu espaço para o desenvolvimento de teorias que vindicam a relevância da categoria coletiva “mulheres”, em prol da ação dos feminismos enquanto movimento político, “uma vez que o ponto de partida de toda ação política é a produção de uma identidade coletiva (o que não quer dizer que essa identidade deva ser absoluta, imutável ou irrevogável)” (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 82)

Cabe aqui ressaltar que, apesar da relevância desses marcos para a localização histórica dos movimentos feministas, é importante ter em perspectiva que não se trata de toda a história do movimento feminista, muito menos uma concepção de superação de ordem teórica. Mulheres sempre empreenderam ações

de resistência aos contextos de subordinação, como por exemplo, a poetisa Cristina de Pizan, que no século XV já denunciava a exclusão de mulheres no meio literário, defendendo a importância delas para a sociedade.

No entanto, apesar da indiscutível importância histórica dessas “ondas” na contextualização global do feminismo, elas têm sua marca a partir de vivências de mulheres brancas e do hemisfério norte, com destaque às europeias e norte-americanas. Outro aspecto determinante da formulação do pensamento feminista, que provocou grandes contribuições ao movimento, foi a reivindicação das mulheres negras em torno da construção da corrente do feminismo negro.

A teórica e ativista política Angela Davis, em uma de suas principais publicações, *Mulheres, Raça e Classe* (2016), denuncia o caráter classista e racista de algumas vertentes do pensamento feminista, ao desconsiderarem a condição específica da construção histórica da mulher negra. Ao analisar o modo de produção escravista e a evolução para o capitalismo, defende um projeto político-epistemológico em que os elementos econômicos, políticos e ideológicos são indissociáveis na constituição das opressões que consolidam na dominação de classe. Davis (2016) detalha que mulheres negras há muito empreendiam práticas de resistência na insubordinação ao modelo escravagista, por meio das fugas, rebeliões contra seus senhores, entre outros, sendo suas experiências de profunda relevância singular na reflexão sobre a condição das mulheres.

Vale repetir: as mulheres negras eram iguais a seus companheiros na opressão que sofriam; eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Essa era uma das grandes ironias do sistema escravagista: por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de sexo, criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam a sua condição de igualdade em suas relações sociais como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. [...] Mais uma vez, é importante lembrar que os castigos infligidos a elas ultrapassavam em intensidade aqueles impostos aos homens, uma vez que não eram apenas açoitadas e mutiladas, mas também estupradas. (DAVIS, 2016, p. 35-36).

A vertente do feminismo negro, sob a reivindicação do reconhecimento das múltiplas vivências determinadas pela percepção das demandas sociais, como no caso da mulher negra, contribuiu imensamente para a tentativa de dar conta dessa perspectiva do descentramento do sujeito, que produziu um deslocamento da noção de “mulher”, enquanto identidade homogênea, para que

algumas teóricas passam a pensá-la em interseção com diferentes camadas de subordinação social, de raça, classe e gênero, a partir de uma metodologia interseccional.

A interseccionalidade inicia um processo de descoberta, nos alertando para o fato de que o mundo a nossa volta é sempre mais complicado e contraditório do que poderíamos antecipar. [...] Ela não provê orientações estanques e fixas para fazer a investigação feminista [...]. Ao invés disso, estimula nossa criatividade para olhar para novas e frequentemente não-ortodoxas formas de fazer análises feministas. A interseccionalidade não produz uma camisa-de-forças normativa para monitorar a investigação na busca de uma 'linha correta'. Ao invés disso, encoraja a cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável (DAVIS apud HENNING, 2015, p.98)

Essa perspectiva da interseccionalidade trata-se de uma metodologia contemporânea proposta como uma forma de desnaturalizar o horizonte cristalizado da mulher branca, burguesa, do norte global. Ela se estrutura como uma orientação no sentido de perceber que o gênero não é uma fonte maior de opressão, mas esse fator intersectado em um mosaico de vetores de opressão como raça, classe e orientação sexual, entre outras, produz novas formas de opressão.

O movimento feminista, em sua pluralidade e diversidade como multiplicidade de movimentos de mulheres reivindicando seus direitos, revela-se em sua complexidade e as epistemologias feministas orientam as reflexões por meio das diversas abordagens possíveis. O feminismo negro, o feminismo indígena e o transfeminismo indicam a necessidade de abordagens interseccionais para compreender as ações das mulheres na luta pelo direito à cidade e, mais amplamente, pelo direito ao próprio corpo e à própria vida. (OLIVEIRA, 2018, p.111)

Os movimentos feministas, a partir de suas formulações teóricas e de ação, reformulam a experiência social, visando à redistribuição de os vetores de poder que, nesse contexto, amplia a participação da mulher na sociedade a partir de uma perspectiva de empoderamento de suas existências, que produzem movimentos de desterritorializações que servem de alicerce à produção de novos territórios (materiais e simbólicos). Nessa perspectiva, o empoderamento, muito mais que uma simples expressão muito popular na atualidade, se atrela a uma noção de interesses estratégicos e sua característica mais notável encontra-se na palavra “poder”, definido por ela como o “controle sobre os bens materiais, sobre os recursos intelectuais e sobre a ideologia” (BATLIWALA, 1997, p.192, tradução nossa).

O alcance do poder por indivíduos particulares ou grupos corresponde à quantidade de classes de recursos que podem controlar e a força concedida às ideologias prevaletentes, seja nos aspectos sociais, religiosos ou políticos. O controle sobre esses elementos confere o poder de decisão, que se encontra, em grande parte, no campo masculino. Com isso, segundo Batliwala, o “empoderamento” é o processo de questionar essas relações e promover a expansão e acesso a esses espaços, majoritariamente dominados por homens. Portanto, o empoderamento tem como objetivos: o questionamento à ordem patriarcal; a transformação das estruturas que constroem, naturaliza e reforça as hierarquias de gênero e a promoção de recursos informacionais às mulheres. Para ela, o empoderamento ocorre de forma efetiva quando se gera uma nova concepção de poder no qual há transformação das estruturas de subordinação com mudanças nas leis e nas instituições que reforçam e perpetuam a dominação masculina. Segundo afirma:

O empoderamento se manifesta como uma redistribuição do poder, seja entre nações, classes, castas, gêneros ou indivíduos. A meta do empoderamento de mulheres é desafiar a ordem patriarcal, transformar as estruturas e instituições que reforçam e perpetuam a discriminação de gênero e a desigualdade social e capacitar as mulheres pobres para que tenham acesso ao controle da informação e aos recursos materiais. Desta maneira o processo de empoderamento tem que aplicar-se a todas as estruturas e fontes de poder relevantes” (BATLIWALA, 1997, p.193, tradução nossa).

Oliveira (2018) destaca que as muitas ações feministas sinalizam um processo de luta das mulheres “pelo direito à cidade e, mais amplamente, pelo direito ao próprio corpo e à vida [...] as lutas feministas revelam um movimento social não hierárquico, transescalar e que tem crescido expressivamente nos últimos anos” (OLIVEIRA, 2018, p.113).

Interessa-nos ressaltar, dentro dessa perspectiva, que a reprodução da vida social é complexa e os feminismos tendem a acompanhar os movimentos da sociedade. Os movimentos feministas desvelam um importante papel na luta política e empoderaram as existências das mulheres no território da cidade nas reivindicações do direito a cidade, seja por políticas públicas voltadas para a ampliação dos direitos e participação da mulher neste espaço, sejam por ações ativistas de tomada das ruas, tais como protestos e passeatas, em especial por meio de manifestações artísticas, seara da qual nos interessa discutir.

3. MULHERES, ARTE E ATIVISMO

A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social.

Angela Davis (2017)

O universo das artes é um amplo e profícuo campo para se refletir as relações humanas, neste estudo em especial, a produção e participação das mulheres neste âmbito, a partir das presenças das mulheres na produção artística e das práticas artísticas para suplantarem o silenciamento social. Pensar sobre as manifestações artísticas realizada por mulheres, a partir da sua atuação na arte urbana, nas ruas, coletivamente, apresenta-se, em primeiro lugar, como ação de demarcação dessa produção, um esforço para ecoar a voz e dar visibilidade aos sujeitos da enunciação e as marcas narrativas produzidas por elas, como uma forma de desvelar a ação, a produção e enunciação destas mulheres neste espaço social.

Partindo de uma perspectiva da arte enquanto manifestação estética e comunicativa do espírito humano e de potência simbólica do existir, abarcando uma miríade de linguagens e técnicas, ou mesmo a mistura delas, como a música, pintura, arquitetura, dança, teatro, entre outros, para expressar e agir no mundo, considera-se uma infinidade de possibilidades e abordagens para se pensar a prática artística inserida na história da humanidade. Não obstante, não é uma tarefa simples, pois se trata de enveredar em uma complexa seara de limites fluídos e, mais uma vez, transdisciplinar.

Muitos pensadores se dedicam a essa empreitada na busca de compreender o que é arte, o seu papel e as relações que constitui na sociedade; interesses explícitos dos campos da arte (enquanto área de conhecimento), filosofia, sociologia, história, literatura, entre tantos outros. Dada à amplitude dessa iniciativa, importa, então, estabelecer algumas fronteiras e marcos para guiar a reflexão aqui proposta: interessam-nos demarcar a ação de três coletivos artísticos de mulheres na América Latina (Rede Nami, Mujeres Creando e Mujeres Públicas) para referenciar, na contemporaneidade, os espaços que elas ocupam; suas formas organizativas de criação e produção artística e sobre os regimes estéticos e influências políticas que as movimentam. Cabe destacar também que o enquadramento aqui apresentado refere-se à produção das artes urbanas, focado no grafite, tendo em vista o objeto

de análise, assumindo a inevitável posição de não nomear tantos outros coletivos das mais diversas linguagens estéticas, haja vista que tal responsabilidade, certamente, poderia constituir-se como objeto de incontáveis estudos.

O mapeamento aqui apresentado não objetiva dar conta de uma ideia de completude histórica da atuação dos coletivos de mulheres no campo da arte urbana, mas sim resgatar algumas trajetórias para se criar as bases na quais se possa refletir acerca da ética e dos modos de ação empreendidos por elas para seguirem produzindo e disseminando suas marcas narrativas pela cidade, na tentativa de romper com os regimes de silêncios e invisibilidade nos quais estão inseridas muitas artistas e suas produções, considerando este como um fato transversal à categoria “mulher”, que se acentua quando interseccionada com as marcadores de classe, raça, orientação sexual, entre outros.

Por esta perspectiva, em consonância ao pensamento de Angela Davis (2017) acerca da aproximação entre arte e ativismo político, que a filósofa contextualiza a partir da luta pela libertação negra, substancializada, sobretudo, pelo poder da música para as comunidades afro-americanas – única expressão cultural não proibida durante a escravidão –, na qual as canções religiosas moldavam uma espécie de consciência política na afirmação do desejo de liberdade, influenciando posteriormente as manifestações musicais associadas aos movimentos dos trabalhadores, dos direitos civis e pacifista. Apreendemos, assim, uma direta ligação na contemporaneidade entre manifestações estéticas da arte urbana, que retratam temas relacionados às diferentes vivências das mulheres e suas condições de vida destas no sul global, de forma ativista com o ímpeto de ressignificação de suas existências e agenciamento para autodefinição e representação, o que se alinha com aquilo que Davis assenta como um “continuum de lutas que é estético e político ao mesmo tempo” (DAVIS, 2017, p. 167).

Pensamos, pois, a arte urbana a partir da perspectiva interseccional da experiência política e social das mulheres, como caminho de um despertar da consciência social por meio da ocupação do território urbano, demarcando suas existências a partir de suas demandas, de suas próprias representações, na busca de uma autodefinição e agência coletiva de enunciação por meio da arte, além de levar esse debate para sujeitos não engajados em movimentos sociais, tal qual teoriza Davis:

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a arte é uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. (DAVIS, 2017, p. 166)

A arte urbana, pela ótica do ativismo, influenciado pelo pensamento feminista, modifica a cidade. Portanto, refletir especificamente sobre o seu potencial, a partir do enfoque dos seus significados sociopolíticos como meio de transformação, abre caminhos para se pensar sobre a reformulação da experiência social que transforma, pois, o indivíduo, que por meio da arte age e se manifesta, pluralizando os sujeitos e os debates na esfera pública.

3.1 APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E ARTIVISMO

Ao refletir sobre a cidade enquanto esfera pública e as práticas artísticas enquanto possibilidade de resistência, mediação e ativismo, apontamos para uma convergência entre os campos da arte e da política que se mostra fecunda de significações para compreensão da sociedade contemporânea. A arte em sua potência imanente traduz ou questiona valores, culturas, dados de realidade das sociedades e estão carregadas em si, direta ou indiretamente, de juízos políticos. Desta forma, é impossível dissociar arte e política ao longo da história, entretanto, é a partir de meados do século XX que se começa a observar uma interconexão destes dois campos de forma mais direta e explícita, com manifestações artísticas as quais tratam diretamente os conflitos e contradições inerentes ao contexto político e social de uma sociedade ocidental dominada pela lógica do capitalismo financeiro neoliberal e patriarcal.

A segunda metade do século XX mostrou-se emblemática nessa perspectiva, em que as reflexões sobre a aproximação entre arte e ativismo político começam a ganhar força com a politização da arte pública, sobretudo, com o imbricamento da noção de esfera pública e o campo das artes. A ascensão do conservadorismo, do neoliberalismo, da cultura de consumo, as guerras, entre outros, no contexto das Américas, por exemplo, provocaram inquietações aos artistas, os quais se voltaram a empreender práticas que marcariam a arte contemporânea para tratar de temas

relacionados aos direitos humanos e civis, muito em voga na sociedade da época (e atualmente), como as causas antibelicistas, feministas, acerca da disseminação do HIV, entre outros (GUASCH, 2000).

A historiadora da arte Anna Maria Guasch (2000), a partir da análise do contexto histórico da Era Reagan nos Estados Unidos, marcado por grandes cortes em investimentos sociais acirrando as desigualdades sociais, e palco do grande crescimento do sistema de commodity e da indústria cultural, aponta o período dos anos 60 e 70 como consolidadores do fortalecimento de uma arte política, que fomentou as bases de uma prática artística ativista, a qual começa a figurar com mais força a partir dos anos 80. O contexto político foi o cenário para reflexão sobre a chamada arte pós-moderna ativista, atualizando a relação entre o objeto da arte e a audiência (relação artista x público) modificada, sobretudo pelo trinômio da inovação artística, revolução social e revolução tecnológica, um “convite” aos artistas de vanguarda a assumir uma atitude contestatória em sua produção artística. Propunha-se uma contestação, tal qual o proletariado, nos meios de produção artística e na cultura burguesa, que promoveu, por consequência, mudanças nos procedimentos e práticas artísticas. Guasch pontua que essa arte política, de maneira geral, refletia e tecia críticas a questões sociais e políticas, como causas antibelicistas, pró-direitos civis, entre outros. Já a arte ativista assumia um rol ativo de intervenção nas contradições geradas pelo sistema.

Na efervescência política dos movimentos ligados aos direitos humanos no contexto político norte-americano, no pós II Guerra Mundial, e sob a influência da ideia de que “o pessoal é político”, máxima da segunda onda feminista, que se fortalece uma crítica de que a produção acadêmico-científica era androcêntrica, tendo em vista a significativa ausência das mulheres nessa área. De tal forma, também no campo das artes imprime-se essa tônica feminista na produção crítica e artística. Teóricas feministas como Griselda Pollock e Linda Nochlin se a propunham investigar as estruturas sociais que culminavam em uma generalizada exclusão das mulheres e as formas pelas quais o gênero afetava a compreensão e criação artística (TVARDOVSKAS, 2013). Artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer e Sherrie Levine se apropriam de técnicas de comunicação para criarem obras que exploram questões de identidade e gênero, a partir de recursos e suportes alternativos, apropriando-se de técnicas provenientes da publicidade, por exemplo, e materiais de baixo custo.

Toda essa mudança de paradigma mobilizada pela segunda onda do movimento feminista, entretanto, reverberou de forma muito particular na América Latina. O contexto de forte repressão imposto pelas ditaduras militares latino americanas refreou o alcance desta movimentação. Apenas com o fim dos violentos regimes e de abertura democrática, pelos idos dos anos 80, que o pensamento feminista passa a influenciar como tônus político, de maneira mais expressiva, a indústria cultural e as produções artísticas latinas (TVARDOVSKAS, 2013).

A partir das considerações, tomamos como base as reflexões propostas por Chantal Mouffe (2007) sobre “o político”¹⁰ enquanto categoria imanente das relações, da constituição do antagonismo com outrem. Trata-se de um elemento indissociável da reflexão sobre práticas artísticas, pois se configuram como local de afetos, ligados ao campo discursivo, portanto, abrindo caminho para a constituição de múltiplas esferas públicas baseadas na premissa de não neutralidade e da inexistência de um consenso único, em que os espaços são apropriados por sujeitos plurais que buscam o confronto, o dissenso inclusive do discurso hegemônico, o que viabiliza o aparecimento de novas vozes, de indivíduos e grupos detentores de menor capital político e simbólico.

Todavia, é importante destacar a premissa de possibilidade, pois a potência de contestação da arte, neste caso, não se dá de maneira indubitável, já que ela própria está em constante disputa, sujeita às normatizações da estrutura do capital, tendo em vista a capacidade constante de reorganização e apropriação do potencial crítico da arte ou mesmo da submissão dos artistas ao papel de reprodutores desta lógica, conformadores da ordem hegemônica. Nesse sentido, Davis aponta que:

A estética burguesa sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes. De uma infinidade de maneiras, a arte tem sido representada como produto subjetivo puro da criatividade individual. (DAVIS, 2017, p. 171)

Assim, cabe destacar que a arte urbana, enquanto campo implicado na complexidade da vida, possuindo suas próprias contradições, pode constituir-se de

¹⁰ Com a expressão “o político” me refiro a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que, como dito, pode adotar múltiplas formas e pode surgir em relações sociais muito diversas. “A política”, por sua parte, se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que sempre são potencialmente conflituosas, já que se vêm afetadas por a dimensão de “o político”. (MOUFFE, 2007, p. 18)

maneira a validar ou questionar a ideologia dominante. Assim, a cidade, enquanto lócus de produção de subjetividades e construção de identidades (ZANELLA ET AL, 2012), contém em si a potencialidade imanente de ser palco e ser parte do confronto de ideias, apoiadas em linguagens estéticas que, em vez de visarem ao apaziguamento, proporcionam justamente o tensionamento de discursos hegemônicos e contra-hegemônicos, não necessariamente no sentido de oposição direta, mas na condição de se apresentarem como saídas para outros modos de vida reveladores da existência de outras subjetividades.

O ativismo como prática sintetizadora das relações entre arte, política e ativismo, na produção de posicionamentos estéticos e políticos. O movimento de politização da arte, ligado aos “novos movimentos sociais” (HALL, 2006), e aliado à produção de novas tecnologias, a partir dos anos 90, tornou a comunicação, por meio da internet, um suporte de articulação e mobilização que ampliou o potencial dos ativistas na construção de resistências, alastrando seu campo de ação, formando as bases do ativismo (CHAIA, 2007), assinalando que a ideia de “politização da arte” deve estar acompanhada de “uma necessidade de produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos aliados aos movimentos de contestação” (MESQUITA, 2008, p. 9).

Nas ações artivistas, cada vez mais se passa a utilizar ideias alternativas, com enfoque especial para práticas artísticas, agregando caráter social, colocando-se como formas criativas e populares de mediação na sociedade contemporânea. Em sua abordagem Di Giovanni (2015) indaga as práticas implicadas na criação de espaços políticos de experimentação para problematizar modelos de análise e contribuir com uma perspectiva que permita entender como certos gestos e usos atualizam a relação entre experiência subjetiva e a busca pela transformação da ordem social.

Nos atos artivistas, a expressão da arte é feita por meio de uma estética aliada a uma ética de resistência, subvertendo os status da arte, a partir de recursos econômicos reduzidos para traduzir de forma criativa conceitos e ideias que se consideram elevados (MOURÃO, 2015). “As ações artivistas por serem efêmeras, alternativas ou minoritárias, podem ser desvalorizadas, no entanto, precisamente pelo caráter excepcional, quando acontecem são poderosas na sua intensidade” (MOURÃO, 2015, p. 66).

Com isso, entende-se que o recurso a expressões simbólicas de indignação revela subjetividades e posturas próprias, convertendo a encenação do protesto no espaço público em instrumento político particularmente importante na afirmação daqueles que se encontram exteriores ao sistema institucional e já estão desacreditados dos modelos tradicionais de resistência. Para Chaia (2007), pode-se ter a metáfora do artista como um gatilho para futuros desdobramentos sociais, deslocando o cenário da arte e da política para o espaço público.

Na seara das artes visuais, observa-se uma forte influência do pensamento feminista nas produções artivistas feitas por mulheres, no sentido de questionar a invisibilidade das mulheres nas artes, a dominação masculina das diversas esferas da vida, desnaturalizando uma concepção de identidade feminina universal construída a partir de um olhar masculino (RAGO, 2004), protagonizando contestações das estruturas sociais a partir de suas experiências, trazendo a mulher para a esfera pública, demarcando o corpo como território de resistência, situando-a como elemento central nos projetos artivistas.

Apreendemos, então, que esta experiência estética se consolida como “artes da existência” (RAGO, 2004) na medida em que a subjetividade e a experiência individual são determinantes na construção de posicionamentos e afetos consubstanciados na esfera pública, enquanto espaço de libertação e criação das mulheres, que produzem tanto espaços de resistência, quanto espaços para outras formas de sociabilidade. Tais criações, no geral, apresentam “novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, ou o que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência” (RAGO, 2004, p.283-284).

Nesse sentido, em resposta à questão de que se é possível haver uma estética feminista, Silvia Bovenschen define:

Existe uma estética feminista? Certamente sim, se nos referimos à consciência estética e aos modos de percepção sensorial. Certamente não, se nos referimos a uma variante incomum de produção artística ou a uma teoria da arte laboriosamente construída. A ruptura das mulheres com as leis formais e intrínsecas de um meio particular, a libertação de sua imaginação: tudo aquilo é imprevisível para uma arte de intenções feministas. (BOVENSCHEN, 1985, p. 57, tradução nossa)

No ativismo esta estética feminista, dessa forma, demarca um modo de atuação baseado em uma premissa de libertação sobre a criação e ação da mulher

(BOVESCHEN, 1985), ainda que as artistas não se auto intitulem como feministas, ou mesmo artistas, as manifestações artísticas se constituem de maneira confluyente com a práxis do movimento feminista, em sua potência crítica e criativa, no sentido de provocar, esteticamente, problematizações acerca de questões de gênero e desconstrução de estereótipos femininos, como forma de intervir no contexto social, vislumbrando “modos de transformar as experiências individuais e sociais com o mundo, a vida e a produção de saberes, mostrando formas de resistência às normatizações e disciplinamentos dos corpos” (STUBS, FILHO LESSA, 2018, p. 4).

A construção de uma estética feminista nas artes visuais, conforme elabora Rago (2004), se fundamenta a partir de algumas perspectivas tais como a recuperação e valorização de mulheres artistas, recuperação e valorização de atividades e materiais vinculados ao feminino ou pouco valorizados, sobretudo, refletindo questões relacionadas à marcadores sociais de gênero, raça, classe, na afirmação e valorização da alteridade a fim de renovar e ampliar o imaginário sociocultural acerca do feminino, enquanto devir ético-estético, que se materializa na visualidade das imagens de diferentes artistas e ativistas na contemporaneidade, em especial na arte urbana.

3.2. GRAFITE: ARTES EM TRÂNSITO

Pensado pela ótica do ativismo, o grafite apresenta-se como uma das manifestações mais profícuas para se pensar a intervenção no território urbano, apresenta-se ao mesmo tempo como resultado e linguagem de transformação do espaço urbano por meio da apropriação simbólica deste, a partir do seu potencial de comunicação aliado às experiências e vivências de seus autores.

O ato de desenhar e pintar em paredes remete à períodos históricos longínquos. Mas, o grafite em sua forma contemporânea, origina-se nos anos de 1960, resultante da efervescência política em cidades europeias, em especial do movimento estudantil de maio de 1968 em Paris, e na cidade de Nova York, gerada pelo cenário de guerras e lutas por direitos humanos. Realizado por grafiteiros ou coletivos, as crews, insere-se no contexto social como destacada prática histórica de contestação (GITAHY, 1999; LAZZARIN, 2007), também associada às formas de difusão da cultura hip hop, por parte de grupos sociais marginalizados. No Brasil,

remonta ao movimento contra a ditadura militar, nos idos da mesma década (TAVARES, 2008).

Para se falar do grafite, é importante destacar que não se trata de uma manifestação artística de definições rígidas, sobretudo pelo entrecruzamento das fronteiras entre arte, ativismo político e legalidade. No Brasil ainda muito se discute acerca de uma ideia de dissociação entre grafite e pichação e suas vinculações com debates sobre autorização e ilegalidade, regimes estéticos entre o belo e do feio, a sujeira, entre outros. No contexto da pesquisa, não nos interessa determinar os limites ou estabelecer classificações, mas sim pensar acerca das possibilidades de apropriação do espaço público, dessa maneira, nos focamos mais nas imagens do grafite de apelo estético, ainda que não se abstendo de abordar temáticas de conteúdo político. Neste sentido:

[...] o grafite caracteriza-se como imagens vibrantes símbolo de territorialidades, que reconfiguram a paisagem urbana, e resulta de um conjunto de experiências, que visualmente são registradas nessas cidades por meio da apropriação simbólica desses espaços por seus autores: os grafiteiros. (TARTAGLIA, 2015 p. 126).

Outros aspectos são imanentes ao grafite que o caracteriza como uma arte em trânsito, dentre eles, sua estreita vinculação com o território urbano, arte pública de rua, sua efemeridade, as possibilidades de interação com o público, pelo fato de estar sempre entre a dimensão da transgressão e da ilegalidade e arte sancionada, suas múltiplas formas, expressões, o que lhe permite uma ágil disseminação e interação com a cidade e por estar entre a aceitação e a crítica do público (REIFSCHNEIDER, 2015).

No contexto da pós-modernidade, o graffiti dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário urbano (GITAHY, 1999, p. 74).

Desde o caráter marginal e transgressor das primeiras expressões do grafite contemporâneo, até as formas institucionalizadas apropriadas pelas galerias de arte e pelo poder público, por exemplo, insere-se no movimento das culturas urbanas na qual “envolve uma disputa simbólica pela definição da cara dos espaços” (ARCE, 1999, p. 122), caracterizado como movimento social ao mesmo tempo que artístico.

O seu deambular pela cidade, que modifica a sua estrutura por meio de imagens contemporâneas, seja de forma transgressoras da ordem institucional dos territórios urbanos, seja em sua versão autorizada, remete a uma retomada das ruas e uma reterritorialização dos espaços urbanos, por meio do seu potencial de ativismo político, no sentido de construir enunciados que estabeleçam diálogos entre os artistas grafiteiros e os transeuntes que circulam pelos espaços, “não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É antes, um convite ao encontro e ao diálogo” (GITAHY, 1999, p. 16). Desta forma, o grafite insere um ponto de quebra ou de fuga dos condicionamentos da cidade.

Em sua origem, os grafites dos protestos contra as mais duras formas de repressão eram carregados de conteúdo político de oposição direta, na atualidade, a prática estende-se também para uma forma de construção de diálogos, exposição de modos de vida e das contradições geradas pelo sistema político-econômico:

Nestas intervenções, o conteúdo político não aparece declaradamente. Contudo, ainda assim se apresenta como um meio de denúncia em relação àquilo que a cidade não lhes possibilita, ao mesmo tempo em que se configura como um meio de intervir e reinventar a sua própria condição nesse contexto. (ZANELLA ET AL, 2012, p. 132)

Diante de tal complexidade, Armando Silva (1987) apresenta sete chaves ou valências que permitem uma maior apreensão e caracterização dos enunciados do grafite, são eles: marginalidade, anonimato, espontaneidade, cenificação, precariedade, velocidade e fugacidade, nas quais as três primeiras configuram-se como pré-operativas (prévias à ação de grafitar), as três seguintes operativas (remetentes às circunstâncias materiais de produção) e a última pós-operativa (referente à duração dos enunciados produzidos).

Por essa perspectiva, os grafites com maior apreço estético rompem com algumas destas valências, sobretudo as valências pré-operativas, visto que tendem a promover uma ocupação do espaço urbano para além de uma perspectiva do embate e da transgressão, mas também de uma concepção de diálogo a partir de determinados conteúdos caros para os grafiteiros, mas que também podem ser comuns aos transeuntes, geralmente constituem-se a partir da autorização da intervenção e possuem um estilo identificável ou mesmo a assinatura do autor ou do coletivo, onde “alternam-se as tensões do dominante e do marginalizado,

sucessivamente” (REIFSCHNEIDER, 2015, p. 43), que aproximam esta forma do muralismo.

Entretanto, observamos que a ruptura com algumas valências propostas por Silva (1987), não necessariamente produz um afastamento da forma mais artística do universo do grafite, pois o componente crítico e ativista ainda são profundamente observáveis nestas imagens, mas desvelam produções que extrapolam qualquer tentativa de uma classificação mais rígida. (REIFSCHNEIDER, 2015).

Pontuamos ainda que as subversões a algumas dinâmicas de caracterização do grafite, amplia o campo de participação, favorecendo o aparecimento de novos sujeitos neste universo. Neste sentido, fazendo um recorte de gênero, refletir o grafite enquanto prática artista de resistência e comunicação, circunscrita fortemente no espaço urbano, revela a contumaz exclusão das mulheres nesta cena, bem como na esfera das cidades, tendo em vista que ambas são dominadas pelo masculino, conforme aponta Viviane Magro em sua pesquisa “Meninas do grafite: Adolescência, Identidade e Gênero nas Culturas Juvenis Contemporâneas” (2003). A autora indica que essa sub-representação reflete, inclusive, nos estudos sobre o fenômeno urbano pela perspectiva de gênero: “as mulheres são posicionadas nas culturas juvenis em plano secundário, uma vez que as implicações de sua participação no desenvolvimento dessas culturas não são analisadas” (MAGRO, 2003, p. 67).

As crescentes pesquisas sobre a atuação das mulheres no universo do grafite, (MAGRO, 2003; WELLER, 2005), apontam para um paradoxal – dado seu caráter imanente de contestação – hierarquização baseada no masculino no seio da prática do grafite, onde aos homens se apropriam dos melhores espaços nos muros, na desqualificação do trabalho feito por mulheres, no afastamento das mulheres grafiteiras em relação aos homens (MAGRO, 2003; WELLER, 2005), entre outros.

Entretanto, Magro aponta que a participação reduzida das mulheres no grafite e uma suposta escassez de mulheres grafiteiras, contribuem para que elas se organizem e desenvolvam projetos de articulação e fortalecimento da participação delas para ocupação de espaços tanto dentro do universo do grafite, quanto dos muros pela cidade, em especial de forma coletiva, atuando, de modo artista, instrumentalizando o grafite como forma de estabelecerem diálogos entre si e com a sociedade na busca de uma visibilização de suas existências tanto na prática artística, quanto na cidade. O rompimento com as valências pré-operativas descritas

por Silva (1987), apresenta-se justamente como um caminho disputarem espaço e se fazerem visíveis dentro do universo do grafite.

3.3 COLETIVOS ARTIVISTAS FEMINISTAS – UMA TERRITORIALIZAÇÃO DE ESTÉTICA FEMINISTA

O conceito de coletivo não se trata de nenhuma novidade, tanto na prática artística, quanto no ativismo. Em relação ao universo das artes, foi associado à tradição da arte moderna, ligada aos ateliês, na figura do mestre e de seus aprendizes, que em alguns casos influenciaram os modelos dos coletivos artísticos contemporâneos (PAIM, 2009).

Entretanto, como aponta Foster (2001), o movimento artístico coletivo contemporâneo, vai muito além da questão da transgressão das vanguardas artísticas modernas, constituindo-se como um movimento de resistência e questionamento do papel do artista, frente à ascensão do conservadorismo, das desigualdades e da mercantilização da vida e da arte. De uma perspectiva política, os coletivos se constituem como forma organizativa e potência política, em geral dialogando com movimentos sociais, criando e amplificando espaços de debate, deliberação e ação direta.

Os coletivos artísticos são grupos que trabalham no cruzamento entre ações de contestação e formas artísticas não convencionais. Inspirados pelos movimentos das vanguardas do começo do século XX e também por movimentos ligados à contracultura, suas ações consistem em trabalhos que algumas vezes se articulam com movimentos sociais, comunidades sem-teto, ativistas de mídia, intervenções urbanas (GONÇALVES, 2010, p.1)

Caracterizam-se por determinadas especificidades, tais como: atuação horizontal, colaborativa, podendo ser de constituição efêmera (de acordo com os objetivos estratégicos do momento), heterogeneidade e valorização das expressões subjetivas de seus componentes, valorização do processo de criação (mais que o próprio objeto criado, pode-se dizer), entre outros (MESQUISTA, 2008; PAIM, 2009).

Seus modos de atuação são diversos, compartilham com a esfera do ativismo a adoção de táticas e estratégias relacionados à inventividade e as tecnologias de comunicação para articulação e disseminação, apropriação de formas alternativas de atuação, produzindo resistência a partir da produção no campo cultural. Atuam

também na construção de espaços próprios de atuação, autogestionados, especialmente fora das instituições – do museu, da galeria de arte etc. – e espaços formais de poder, ativam novos espaços da cidade, tornando-os vivos, utilizados, conforme propõem Michel de Certeau:

Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault: análogas porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano; (CERTEAU, 1998, p. 41)

O modo de atuação, a lógica de resistência se dá na perspectiva de subversão de uma realidade dada, na apropriação para criação de novos sentidos, novos espaços vivos na cidade. Esses coletivos constituem-se como uma das faces contemporâneas do ativismo por atores sociais que não dispõem de poder político formal e que já não apostam mais nas formas tradicionais de manifestação, demonstrando um certo descrédito da política institucional (porém não no político), refletindo um “reencantamento da participação social e política”, (KELLENBERGER apud GONÇALVES, 2010), fomentando outras maneiras de organização e representação, pleiteando o direito a ocupação da cidade, a partir de novas linguagens e estéticas que trazem novos elementos da produção cultural para a comunicação urbana.

O caráter político das manifestações centra-se na expressão estética como forma de significação, na experiência subjetiva e objetiva dos sujeitos, não objetivando construir-se como movimento homogêneo, mas sim valorizando o heterogêneo, o encontro de diversas vozes e propostas estéticas como potência. Portanto, as práticas coletivas criam sentidos às experiências vividas, isso se dá de forma afetiva volitiva, pois esse estabelecimento de sentidos, ocorrem de tal maneira que cada sujeito é impactado por determinadas situações, localizadas dentro de uma coletividade, “marcados pela experiência sensível, se caracterizam em formas de fazer e de pensar suas relações, efetivando no cotidiano suas ‘novas possibilidades’” (MAHERIE ET AL, 2012, p. 154).

Dentro dessa perspectiva, pensando, especificamente, os coletivos compostos por mulheres, as apropriações desses modos de fazer e os

agenciamentos criados entre elas para trabalhar com as questões relacionadas à problemática das mulheres:

Poderíamos arriscar-nos a dizer que a exploração das possibilidades espaciais realizadas por estes coletivos está na origem do movimento feminista; basta lembrar as sufragistas que ocuparam as ruas com protestos, manifestações e marchas, na primeira onda feminista. Assim como na segunda onda, a partir dos anos 1960, quando a consciência de que a esfera privada, os domínios da vida doméstica e pessoal estão atravessados pelo político, também levou muitas artistas a protestar nas ruas, tornando público sua indignação e descontentamento com a invisibilidade histórica das demandas femininas. (LEITE, 2013, p. 48)

Aline Paula de Oliveira Leite (2013), em sua pesquisa, afirma que a organização coletiva das mulheres e seus modos de fazer, apropriam-se das ruas como espaço coletivo, criam agenciamentos para burlar a invisibilidade de suas narrativas para se façam vistas e ouvidas em suas demandas, contestando, assim, as assimetrias sociais vivenciadas pelas mulheres e reivindicando novas maneiras da mulher existir sociedade, se inscrevendo na dinâmica da cidade rígida e desigual a partir da demarcação da alteridade, realizando uma “comunicação da diferença” (CAIAFA, 2005), na qual o estranhamento aos códigos sociais produzem outras possibilidades de interpretação do social, a partir do cruzamento criativo do espaço da cidade, práticas artísticas, sujeitos e formas de comunicação.

Em resumo, promovem um espaço de empoderamento para essas mulheres para que possam se insurgir e resistir aos estereótipos de gênero, negociando suas existências nas ruas, promovendo uma reterritorialização da cidade que reflete a luta histórica e a conquista de autonomia no espaço público pelas mulheres, conforme serão observados nas ações dos coletivos relatados a seguir.

3.3.1 Rede Nami

“A NAMI é uma rede de mulheres que usa as artes urbanas para promover os nossos direitos”¹¹, com esta mensagem na página inicial do site, que o coletivo sintetiza seu propósito de fomentar uma transformação sociocultural por meio da promoção de direitos das mulheres e do debate acerca do tema da violência contra a mulher.

¹¹ Fonte: <https://www.redenami.com/>. Acesso em 01/03/2019

Fundado em 2010 na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na comunidade Tavares Bastos, e registrado como ONG em 2012, o coletivo tem como missão, “multiplicar o empoderamento de mulheres sobre seus direitos através das artes urbanas”. Em 2005, após sofrer com a violência doméstica fruto de um casamento fracassado, a artista visual Panmela Castro, teve que lidar com a dura realidade de ver o seu agressor impune, visto que na época ainda não estava instituída a Lei Maria da Penha¹².

Diante dessa experiência, Panmela percebeu no grafite um caminho para a superação da situação de depressão e isolamento na qual se encontrava e, após conquistar visibilidade por meio da arte urbana, enxergou a oportunidade de utilizar esse caminho para empoderar outras mulheres. Em 2006, começou a ministrar oficinas de grafite como ferramenta de comunicação para divulgação da Lei Maria da Penha e, sobretudo, para promover reflexões sobre o papel da mulher na sociedade. Em 2008 produziu o projeto “Grafiteiras pela Lei Maria da Penha” pela organização Com Causa, até tomar a decisão de organizar o Rede Nami.

Panmela Castro, fundadora do coletivo, é artista visual com formação em artes plásticas pela UFRJ e pós-graduação pela UERJ, tendo experienciado uma infância e juventude de altos e baixos em uma família classe média-baixa, iniciou no universo do grafite não autorizado sob o pseudônimo de Anarkia Boladona, escalando prédios e trens para deixar a sua marca. Enveredou-se pela prática da pintura mural após a experiência da violência doméstica, que foi determinante para a inspiração política e ativista dos seus projetos futuros. A artista é hoje internacionalmente reconhecida, tendo realizado murais em mais de 20 cidades pelo mundo, recebido diversas premiações e figurando na lista das “150 Mulheres Destemidas que estão Agitando o Mundo”, em 2012, publicada pela revista norte-americana Newsweek¹³. Todo esse capital social e político, a artista leva ao coletivo para ampliação da esfera de atuação. Atualmente, a Rede Nami organiza a sua ação ativista por meio dos seguintes projetos:

¹² Lei nº 11.340, sancionada em 07/08/2006 pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, entrando em vigor em 22/09/2006, que tem como objetivo criar mecanismos para prevenir, coibir e punir violência doméstica e formas de discriminação contra as mulheres, alterando o código penal, código de processo penal, lei de execução penal, criando os Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher, entre outros.

¹³ Fonte: <https://panmelacastro.carbonmade.com/about>. Acesso em 01/03/2019.

- #AfroGrafiteiras – programa de formação no grafite que bota em pauta a temática da mulher negra com o objetivo de empoderamento e decolonização dos seus saberes e do seu papel na sociedade.

FIGURA 1 – MURAL #AFROGRAFITEIRAS



FONTE: Rede Nami

- Graffiti pelo Fim da Violência Contra a Mulher – campanha de divulgação e promoção do conhecimento acerca da Lei Maria da Penha e sobre serviços de apoio, promovendo ações educativas por meio da estética do grafite em escolas, bairros e comunidades, articuladas com ações na internet, como produção de conteúdo para redes sociais e canais de vídeos.

FIGURA 2 – OFICINA DE GRAFITE



FONTE: Rede Nami.

- Fundo Nami/Marielle Franco – viabilização de fundos para a promoção e incentivo de projetos artísticos realizados por mulheres afrobrasileiras, centrados em temáticas de valorização dos direitos humanos, para valorização própria ou de suas comunidades, por meio de ações que visem transformações socioculturais para superação de preconceitos de classe, gênero, raça, orientação sexual, entre outros. Desde 2018 o fundo incluiu o nome de Marielle Franco como forma de homenagear o legado da vereadora carioca, defensora dos direitos humanos, brutalmente assassinada, junto do seu motorista Anderson Gomes, no mesmo ano.

FIGURA 3 – PROJETOS APOIADOS PELA REDE NAMI



FONTE: Rede Nami.

- Museu Nami – museu a céu aberto na comunidade Tavares Bastos, no Rio de Janeiro, composto de uma galeria a céu aberto de obras de temática feminista decolonial, preferencialmente produzido por artistas marginais, a fim de fomentar formas outras da experiência artística, relação entre artista, comunidade e visitantes e uma nova forma de pensar o “museu”, a partir de uma experiência aberta, fluída e que vai se modificando com a transformação dos públicos e da comunidade. Em julho de 2018 o coletivo recebeu a visita da paquistanesa Malala Yousafzai, a mais jovem vencedora do prêmio Nobel da Paz, para realização coletiva de um mural em homenagem a Marielle Franco.

FIGURA 4 – MURAI DO MUSEU NAMI A CÉU ABERTO NA COMUNIDADE TAVARES BASTO



FONTE: Rede Nami.

FIGURA 5: GRAFITE EM HOMENAGEM À MARIELLE FRANCO, REALIZADO POR MALALA YOUSAFZAI NO MUSEU NAMI A CÉU ABERTO NA COMUNIDADE TAVARES BASTO



FONTE: Rede Nami.

- # InterNami – articulação de encontros, palestras e visitas em espaços institucionais de arte, para estimulação de mulheres artistas.

FIGURA 6 – VISITA DE ARTISTAS AO MAM



FONTE: Rede Nami.

Observa-se que o coletivo articula diversos sujeitos, envolvidos direta ou indiretamente nos projetos, em uma rede de atuação que fomenta ações pedagógicas (sobretudo acerca da realidade da mulher negra e periférica) e formativas (para as artistas em formação nos seus projetos) por meio das intervenções artísticas nas ruas do Rio de Janeiro, amplificadas pelas redes sociais, portais de vídeos, site, entre outros, a partir das mulheres e suas demandas, criando um lugar simbólico para a mulher negra e não-branca na comunidade, baseado na materialização de imagens positivas sobre estes sujeitos e formação técnica e estética de mulheres que desejam atuar como artistas urbanas.

3.3.2 Mujeres Creando

O coletivo boliviano Mujeres Creando surge em 1992, com o objetivo de recuperar as ruas e o espaço público incorporados pelo neoliberalismo patriarcal, a partir da potência do encontro de três mulheres insurgentes: a anarcofeminista, psicóloga e comunicadora lésbica Maria Galindo; a poeta, escritora grafiteira e ativista feminista decolonial Julieta Paredes; e a estudante e ativista Monica Mendonza.

Autodenominadas “agitadoras callejeras” em vez de artistas, o coletivo é composto por mulheres de diversas origens: trabalhadoras, camponesas, indígenas, lésbicas, prostitutas, anarquistas, desobedientes, entre outras, que ocupam as ruas da capital boliviana e de outros países latinos, alicerçadas em performances e mensagens potentes do grafite de cunho anarco-feministas, subversivo e de

protesto, contra o controle dos corpos femininos, dominação religiosa, violência de gênero, homofobia, pobreza, relações de trabalho e de propriedade, etc, inseridas em um contexto de avanço do neoliberalismo colonial, após um longo histórico de ditaduras, na Bolívia e em toda a América Latina.

FIGURA 7 – MILAGROSO ALTAR BLASFEMO



FONTE: universes.art

“Nosotras creemos en la calle como escenario principal de acción política”, declarou María Galindo em entrevista¹⁴, a inspiração motivadora para a criação do coletivo, além do avanço da agenda neoliberal na América Latina, também se baseia na reflexão que os movimentos de esquerda não davam conta de oferecer um discurso alternativo ao marxismo ortodoxo ocidental que não consideravam mulheres como sujeitos políticos. Enquanto anarco-feministas objetivavam se desvencilhar tanto do Estado, quanto dos movimentos de esquerda e da violência armada, e também questionar a elite de mulheres privilegiadas do país.

Dessa maneira, as ativadoras do coletivo propunham a apropriação de um discurso político e ideológico próprio, feminista, em que se considere a constituição heterogênea e diferentes experiências de mulheres marginais, para retomada do

¹⁴ Fonte: <http://www.revistapueblos.org/blog/2016/09/20/mujeres-creando-despatriarcalizar-con-arte/>. Acesso em 01/03/2019.

espaço público. “Queríamos reivindicar a las mujeres que está fuera del modelo que entiende el patriarcado, visibilizar a las locas, a las insoportables, a las mal vistas, a las insultadas, a las adúlteras, a las lesbianas, a las putas, a las indígenas, a las gordas”.

FIGURA 8 – INTERVENÇÃO NA FACHADA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE



FONTE: bolivia.com

Além dos murais, o coletivo também intervém nos muros da cidade utilizando-se a estética da pichação, como forma de resistência e oposição direta, de forma anarquista, às formas de dominação e submissão.

FIGURA 9 – GRAFITE NO SE PUEDE DESCOLONIZAR SIN DESPATRIARCALIZAR



FONTE: ladobe.com

A potência política e ativista do coletivo foi radicalizada em três momentos singulares de desobediência civil em sua história. Primeiro em 1997, quando integrou se à greve de fome iniciada pelo movimento feminista pela libertação da mexicana Raquel Gutiérrez, condenada a cinco anos de prisão por levante armado. Em 2001, ao articular uma mobilização de mais de 100 dias, junto a pequenos devedores, contra práticas financeiras e bancárias abusivas, sobretudo com mulheres das classes mais baixas. E, por fim, em 2003, quando iniciou uma greve de fome, de grande adesão popular, reivindicando a renúncia do então presidente boliviano, Gonzalo Sánchez de Lozada.

Ademais, além das ações nas ruas, o coletivo promove outras iniciativas de suporte e valorização das mulheres marginalizadas pela estrutura patriarcal da sociedade boliviana. Já em 1993, diante da necessidade de um espaço próprio, inaugurou o “Carcajada”, primeiro centro cultural feminista autogerido e aberto ao público da capital La Paz, que foi hostilizado por mais de um ano, por vezes sendo identificado como um bordel, pelo conservadorismo de uma sociedade que não compreendia o conceito de um espaço feminista para mulheres. O espaço se estabeleceu como local de articulação de uma prática social de trabalho manual, intelectual e criativo, para fomentar as ações no espaço público.

Em 2005, uma nova casa autogestionada é inaugurada, “La Virgen de los Deseos”, que funciona como um *think tank*¹⁵ feminista para promoção de atividades econômicas, para independência financeira, e estabelecimento de relações solidárias entre homens e mulheres, por meio de atividades como venda de livros, almoços, hospedagem e de suporte no acolhimento e suporte jurídico de movimentos sociais e mulheres vítimas de violência doméstica. Além de organizar os projetos “Mi Mamá Trabaja”, creche com projeto pedagógico feminista para mulheres trabalhadoras, sobretudo as trabalhadoras domésticas e da prostituição, e a rádio comunitária “Rádio Deseo”.

¹⁵ Conceito relativo à reunião de pessoas especialistas ou instituição de natureza intelectual que fomentam pesquisas e formação de conhecimento acerca de temas ligados à política, tecnologia, economia, etc.

FIGURA 10 – CASA LA VIRGEN DE LOS DESEOS



FONTE: facebook.com/pg/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando

O que se observa a partir da atuação do coletivo é a construção de uma rede de suporte material para bolivianas vítimas da violência, do conservadorismo religioso, da vulnerabilidade financeira e material, aliado ao protesto nas ruas acerca da condição da mulher marginalizada, pelo direito a autonomia sobre o corpo, sobre a vida, autonomia financeira para gestão da vida, ação simbólica, artístico-estético que no qual o corpo, reivindicado por palavras de ordem, é imperativo para visibilização e autodefinição de todas aquelas que são párias na sociedade boliviana neoliberal e patriarcal.

3.3.3 Mujeres Públicas

As militantes feministas argentinas, artistas e comunicadoras, Verônica Fulco, Cecília Marin (que atuaram somente nos dois primeiros anos do coletivo), Fernanda Carrizo, Lorena Bossi, Magdalena Pagano, no início dos anos 200 perceberam a necessidade de tratar questões de gênero em suas produções e ativismos, a partir da percepção que o debate feminista restringia-se muito ao universo da militância e pouco se conectava com os sujeitos fora destes círculos, além disso, perceberam uma falta de conexão entre a arte e o feminismo e uma lacuna de projetos artísticos de influência feminista. As artistas encontraram no ativismo visual um caminho para

preencher esta lacuna, levando pautas feministas para o cotidiano das ruas de forma muito mais direta, aliando arte e feminismo, tanto nas ruas quanto nos museus.

Assim, em 2003, nasce Mujeres Públicas, coletivo feminista que, em suas produções estético-conceituais, visam pautar no debate público questões feministas, em especial a legalização do aborto em Buenos Aires, cidade que têm vivido grandes mobilizações feministas contemporâneas, como por exemplo, os protestos em defesa do aborto legal e seguro, tema que chegou a ser aprovado na Câmara dos Deputados, mas que foi barrado no Senado argentino (o que não eclipsa o grande avanço social no debate sobre o tema), e a marcha #NiUnaMenos, em protesto contra a violência de gênero.

A proposta do coletivo baseia-se em uma abordagem politizada sobre problemas específicos ao universo das mulheres, fundamentada em ações visuais criativas e de impacto para comunicar, denunciar e promover reflexões sobre as situações de violência e opressão que vivenciam as mulheres em seu cotidiano, na busca da desnaturalização de práticas e discursos machistas e sexistas profundamente enraizadas na sociedade, por meio da tomada do espaço público pela visibilização destas questões.

FIGURA 11 – LAMBE-LAMBE TUDO COM LA MISMA AGUJA



FONTE: mujerespublicas.com.ar

Por meio de cartazes, lambe-lambes¹⁶, panfletos, adesivos, intervenções urbanas e outras práticas relacionadas ao universo do grafite, são projetados e espalhados pela cidade de Buenos Aires. Utilizando materiais de baixo custo e de fácil reprodução, os trabalhos abordam temas como homossexualidade, aborto, estereótipos de gênero, padrões de beleza, entre outros, recorrendo à ironia e a denúncia como estratégia discursiva para protestar em prol de uma vida mais digna, autônoma e livre.

FIGURA 12 – LAMBE-LAMBE SOY FELIZ



FONTE: mujerespublicas.com.ar

As artistas enxergam no deambular da arte urbana pela cidade uma estratégia mais eficaz de levar as discussões para o cotidiano dos cidadãos, em especial levar o debate feminista até sujeitos não-militantes, do que as formas mais tradicionais de militância. O coletivo ainda possui um site no qual, além de registrar as ações e obras realizadas, os visitantes ainda podem se apropriar das produções em ações próprias, reeditando-os à sua maneira. Inclusive, as artistas fazem a escolha política de não assinarem as obras subvertendo a própria noção de autoria, conceito de grande importância para o universo das artes, a fim de gerar um envolvimento mais profundo entre obra e o sujeito por ela impactado.

¹⁶ Técnica componente do grafitti que consiste em produção de cartazes ou pôsters a partir de tinta spray, stencils, computação gráfica, entre outros, para divulgação de ideias, reflexões, protestos etc, colados pelas cidades com cola feita de farinha.

FIGURA 13: INTERVENÇÃO ENTONCES AHORA SON TODOS



FONTE: facebook.com/pg/Mujeres-Públicas

Para alcançar a esfera pública e fazer das mulheres sujeitos sociais existentes nesse espaço, o trabalho do coletivo dialoga e está presente nos espaços informais e formais, tanto nas ruas, quanto nos museus. As obras produzidas nas ruas pelo Mujeres Públicas já foram levadas para exposições em museus em diversos países, tais como, Estados Unidos, Costa Rica, Turquia, Croácia e Espanha.

A obra “Caixa de Fósforos”, de 2005, em sua crítica à igreja, gerou uma grande polêmica entre os setores mais conservadores da sociedade e grupos religiosos. Em exposição no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, na Espanha, o coletivo e a obra sofreram a investida da Associação Espanhola de Advogados Cristãos que solicitou ao ministro da cultura e ao diretor do museu a retirada da obra do catálogo pela forte influência anticristã e ferir a liberdade religiosa. O museu recusou a censurar a peça, incluindo uma mensagem alertando sobre o conteúdo da obra.

FIGURA 14 – OBRA CAIXA DE FÓSFORO EM EXPOSIÇÃO NO MUSEU REINA SOFIA, ESPANHA, 2005.



FONTE: mujerespublicas.com.ar

Apostando no humor e ironia como recurso discursivo, o coletivo leva para as ruas e para o cotidiano dos argentinos assuntos complexos a partir de uma perspectiva feminista. As manifestações artísticas são meios, mediações, no estabelecimento de diálogos sociais com a cidade, em seus espaços formais e informais, sobre as violências vivenciadas pelas mulheres, as repressões e opressões, para que se possa refletir e reposicionar o lugar da mulher na sociedade.

4. A CIDADE DELAS: COLETIVO DAS MINA E AS MARCAS NARRATIVAS DE UMA RETERRITORIALIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA

Compreender o ativismo como meio de produção de resistências aliado aos movimentos feministas, permite iluminar as ações e produções de mulheres que lutam cotidianamente para romper com os regimes de invisibilidade e silenciamento delas no território da cidade, além de que reivindicarem suas existências e reconhecimentos por meio das manifestações artísticas. Pensando a dinâmica do grafite como linguagem e ferramenta para a prática ativista, especificamente a partir da ruptura com as valências pré-operativas propostas por Silva (1987) de marginalidade, anonimato e espontaneidade e organizando de maneira coletiva, apreendemos que as mulheres artistas criam um campo de ação potente e de produção de imagens para situarem-se como sujeitos ativos e produzirem novas relações com os espaços sociais e da cidade, por meio da estética do grafite.

Os coletivos artísticos compostos por mulheres que tratam de diversos aspectos relativos ao feminismo ocidental em suas produções, acabam por promover uma arte politizada e ativista, sintetizada pelo conceito do ativismo, pois se situam como sujeitos políticos inseridos em uma conjuntura social e buscam enfrentar os conflitos inerentes à suas realidades, reivindicando para si agência efetiva para contestarem os espaços sociais e na cidade que ocupam. Os coletivos artísticos contemporâneos promovem uma prática artística crítica, independente e não hierárquica acerca de temas da atualidade (PAIM, 2010), empoderados pelos movimentos feministas (BATLIWALA, 1997).

Nesse sentido, mostra-se vital construir parâmetros que desvelem a construção de novas possibilidades de relação com o território da cidade, e com os espaços sociais, a partir do campo de ação e saberes de mulheres, articulada de forma historicizada, para ampliar a compreensão crítica dos fenômenos da contemporaneidade na disputa pela cidade e pela visibilidade das mulheres enquanto sujeitos ativos e produtivos nesta dinâmica.

A articulação entre a prática artística do grafite com a construção de resistências pelas mulheres, na perspectiva dos processos culturais como processo de transformações sociais, que integram aspectos de subjetividades e identidades, incorrem para a produção da vida. Assim, a partir do contexto local da cidade de Vitória, buscamos analisar a realização do Festival de Mulheres no Graffiti/ES

(FEME/ES) a partir da ação político-ativista das grafiteiras e produtoras culturais do Coletivo das Mina (CdM) como formas de criação de novos lugares de resistência aos modos homogeneizantes da vida e à invisibilidade das mulheres localmente, em um movimento de apropriação da cidade, a partir de uma perspectiva ativista. Além disso, propomo-nos pensar as imagens produzidas como parte constitutiva da ação ativista, na materialização das imagens que produzem marcas narrativas na cidade que reterritorializam as dinâmicas sociais e da cidade a partir da ação e representação das mulheres no território.

Além do aporte teórico sobre territorialidade (e seus pares dialéticos: desterritorialização e reterritorialização) e ativismo já trabalhados, busca-se também produzir uma reflexão das marcas narrativas produzidas a partir da materialização das imagens do grafite por meio de uma análise dialógica do discurso proposta pelo teórico Mikhail Bakhtin, constituída a partir de um *corpus* de dezesseis imagens selecionadas da produção do FEME/ES. A contribuição da perspectiva dialógica bakhtiniana, postulado que define que a compreensão dos enunciados se baseia no encontro de um texto singular e um ponto de vista específico em um processo contínuo de produção de sentidos que é irrepetível caso modifiquem-se os sujeitos (BRAIT, 2013), objetiva construir uma análise do objeto e do *corpus* de um modo crítico no reconhecimento do protagonismo das mulheres, como sujeitos políticos, no estabelecimento de diálogos entre a ação ativista e as influências dos movimentos feministas.

Entretanto, de modo a refletir sobre a estas questões colocadas com relação com um percurso metodológico, neste capítulo nos dedicaremos a pensar a conformação do território urbano de Vitória, como uma contextualização sócio-histórica do campo de ação do Coletivo das Mina. A partir disso, discutiremos sobre a organização e os modos de ação do CdM e o FEME/ES, a partir de dados coletados em pesquisas prévias e entrevistas com as principais mentoras do festival, Kika Carvalho e Amanda Brommonschenkel, para então buscar identificar os elementos estéticos das imagens do grafite, na produção de posicionamentos ético-estéticos, em consonância com temáticas trabalhadas pelas agendas feministas a partir de chaves de análise da teoria bakhtiniana, em um percurso dialógico.

4.1 QUESTÕES SOBRE A CONFORMAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA

Para refletirmos acerca de uma reterritorialização da cidade de Vitória a partir da ação e das imagens produzidas pelo FEME/ES, antes, é produtor pensar sobre os processos sócio-históricos que conformaram o território da cidade tal qual vivenciamos na atualidade, na qual se insere o CdM, e a partir da qual o coletivo interage e interfere.

Nesta parte trataremos dos processos de urbanização de Vitória, a fim de identificar generalidades e especificidades que constituem a história da cidade e a história da urbanização, conforme delimita Santos (1994), inserida nas relações de poder engendradas, determinantes na sua atual conformação, tendo em vista também a centralidade da cidade no contexto do grafite e do ativismo

Assim, tomando como base pesquisas que tratam dos aspectos da urbanização da Capital capixaba, a relação com a paisagem natural e as relações com o poder formal do Estado, conformadores dos aspectos sociais, econômicos, culturais e políticos vigentes, buscamos construir um breve quadro contextual para complementar as bases para uma análise dialógica das marcas narrativas dos grafites produzidos a partir da prática ativista do CdM durante o FEME/ES, inserido o contexto local.

A história da cidade de Vitória, relacionada a sua dinâmica material e usos (SANTOS, 1994) pode ser sintetizada a partir das transformações do seu plano natural e físico e dos projetos de melhoramento da cidade que caracterizaram fortemente o seu desenvolvimento histórico, que culminaram em um amplo processo de expansão horizontal e vertical fruto das ações do poder formal do Estado, no intuito de atender aos interesses hegemônicos (KLUG, 2009).

Fundada em 1551, Vitória, capital da capitania do Espírito Santo, que, embora vista inicialmente como uma região bastante promissora, com diversas riquezas naturais, sofreu um atraso, de uma perspectiva desenvolvimentista, de quase trezentos anos em relação a outros Estados, principalmente aos demais da Região Sudeste, sobretudo, relacionados a fatores culturais, políticos e econômicos (MONTEIRO, 2012).

Além do fato de estar localizado entre a Bahia e o Rio de Janeiro, duas áreas de extrema importância econômica no início da colonização brasileira, o que afastou o interesse da metrópole portuguesa em incentivar seu desenvolvimento, o Espírito

Santo, portanto Vitória, passou a ter, com a descoberta do ouro em Minas Gerais, a função de barreira natural de proteção das riquezas minerais.

A escolha inicial do sítio físico para localização do núcleo urbano da capitania, feita pela Coroa Portuguesa, foi baseada a partir de uma estratégia militar de proteção e defesa contra ataques inimigos e de indígenas. Desta forma, foi ocupada a região mais alta do espaço físico, a Ilha de Santo Antônio, região hoje conhecida como “Cidade Alta”, com a construção de fortificações que viabilizavam o controle e acesso das vias de comunicação fosse por terra ou por mar (KLUG, 2009). Segundo Klug (2009), até final do século XVIII, a conformação urbana de Vitória foi configurada nos padrões portugueses: quadras cujas áreas apresentavam formas variadas e ruas tortuosas que se adaptavam à topografia do local, a fim de produzir meios de proteção ao espaço da cidade na qual se localizavam as edificações mais relevantes, a parte alta da cidade. “A característica das ruas, por dificultar a circulação e a comunicação com o meio exterior, ajudavam a proteger a parte mais alta da cidade, onde se concentravam as construções mais importantes” (KLUG, 2009, p. 2).

A “restrição” de contato com a área continental levou a adoção do mar como referência de identidade da cidade. Klug (2009) enfatiza que, nesse período, as construções e demais transformações no espaço urbano conservavam o contato visual as formações rochosas e o mar, “dois elementos importantes da paisagem natural de Vitória”.

[...] essa configuração espacial permitia que grande parte das edificações, através de suas janelas, tivessem contato visual com a baía de Vitória. Essa constatação nos leva a especular que a presença desses elementos naturais no cotidiano facilitava o processo de percepção e os fortalecia enquanto elemento de referência dentro da cidade. (KLUG, 2009, p. 21)

Além disso, outro aspecto marcante citado pela autora, foi a construção de igrejas nos pontos mais destacados do terreno, configurando marcos visuais importantes na arquitetura da cidade, que confirmavam a força da religião católica nessa dominação do território.

Desde a ocupação portuguesa, por quase três séculos, Vitória, capital da província do Espírito Santo, foi mantida praticamente sem avanços e funcionando como barreira de proteção aos interesses da Coroa, na qual a paisagem natural sobrepunha à construída. Uma realidade que teve marcas significativas de

mudanças somente no século XIX consolidadas, sobretudo, com os grandes projetos desenvolvimentistas de Muniz Freire e Jerônimo Monteiro (MONTEIRO, 2012).

Com o fim do ciclo do ouro e início do ciclo do café, que fomentou um avanço econômico e demográfico em Vitória, inicia-se um novo momento para a conformação do território urbano. Nas primeiras décadas de 1800, o principal entrave à expansão econômica estava na falta de infraestrutura viária que possibilitasse o movimento de pessoas e mercadorias, a partir do qual que se inicia o processo expansão da ilha a partir dos aterramentos de áreas alagadas das regiões próximas ao núcleo urbano central, processo que viria impactar profundamente a arquitetura da urbe. Dentro do contexto cronológico, político e social acerca do desenvolvimento do Espírito Santo, especialmente em relação à cidade de Vitória, pode-se afirmar que a história da Capital capixaba é marcada por dois períodos distintos:

[...] o primeiro, da fundação do núcleo, em 1550, até fins do século XIX, no qual a cidade de Vitória permanece circunscrita ao pequeno anfiteatro formado pela planície às margens do canal, o platô escolhido para a ocupação e o maciço central, pano de fundo dessa composição natural; e o segundo, subsequente, caracterizado por seguidas intervenções no território – terrestre e marítimo –, com a técnica se impondo ao meio, adequando-o à ocupação, especialmente a partir de aterros de áreas alagadiças, de mangues e de áreas de mar, modificando-se a geografia em termos dimensionais e espaciais (CASAGRANDE, 2011, p.11).

O longo período de “esquecimento” da Capitania do Espírito Santo por parte dos interesses da Coroa Portuguesa, deixaram marcas evidentes deste atraso, sobretudo, acerca da precariedade e insalubridade das condições sanitárias de Vitória e a dificuldade de expansão de “área útil” da cidade devido ao terreno acidentado e as zonas alagadas. As características naturais do núcleo inicial foram impactantes na configuração da paisagem do local, ao incorporar os terrenos inclinados e as áreas alagadas dos mangues ao traçado das vias, aproveitando o potencial paisagístico que esta geografia lhe conferia. E após um significativo período sem grandes interações na Capital capixaba, somente nos governos de Jerônimo Monteiro (1908 a 1912) e Florentino Avidos (1924 e 1928), impulsionados pela pujança econômica do café, foram desenvolvidos os principais projetos de embelezamento e modernização de Vitória, influenciados tanto pelo movimento norte-americano “City Beautiful”, quanto pelas grandes intervenções urbanas da

Europa, sobretudo a haussmanniana em Paris (KLUG, 2009). Assim, dos fins do século XIX até a década de 1950, inicia-se o empreendimento de ações de modernização e melhoramentos, empreendidas pelo poder público, que irão remodelar a malha urbana, que se intensificou a partir da Proclamação da República em 1889.

Em 1895, para proporcionar o crescimento da cidade na direção das praias e estabelecer uma área de expansão a cidade, no sentido de preparar a cidade para o desenvolvimento comercial e promover melhores condições de habitabilidade e salubridade, a fim de atender aos interesses de uma nova burguesia capixaba fomentada pelo ciclo do café, o governo de Muniz Freire (1892 e 1896; 1900 a 1904) criou a Comissão de Melhoramentos da Capital, presidida pelo engenheiro sanitaria Francisco Saturnino de Brito, que deveria elaborar o projeto de construção de um Novo Arrabalde. A proposta surge no ano seguinte como estratégia para expandir a área da cidade na missão de ocupar um espaço até seis vezes maior do que a parte urbana de Vitória representava, conforme aponta Klug:

Os planos de melhoramento e embelezamento das cidades tinham como principais preocupações a estética urbana, a construção de infraestrutura nas cidades e a reforma e ampliação dos portos. As ações prioritárias se concentravam na realização de saneamento, abertura e regularização do sistema viário, com o alargamento das ruas para facilitar a circulação de mercadorias e a comunicação do porto com o restante da cidade (KLUG, 2009, p. 4)

A partir do Plano de Melhoramentos, a cidade passa a ter uma nova planta a partir dos ideais estéticos, de saúde e higiene, ao demolir casas, construir prédios públicos e realizar o aterramento de áreas modificando vias urbanas, investimento em saneamento com instalação de rede de água e esgoto e ampliando a área urbana em direção ao norte da ilha (KLUG, 2004, p. 4). Nesse período, Vitória ganha novo conjunto arquitetônico, período especialmente marcado pela “troca” das igrejas. A igreja de São Tiago dá lugar à sede do Governo, a igreja da Matriz é substituída pela Catedral Metropolitana, e a antiga Igreja da Misericórdia cede espaço à Assembleia Legislativa. No lugar das ladeiras, surgem as escadarias e muitos aterros são realizados para dar início às obras do Porto de Vitória. Destaque para a Avenida Capixaba, que à época abrigava os edifícios mais importantes da Capital, e as Cinco Pontes (1928), construção que liga Vitória (Ilha do Príncipe) à Vila Velha (São Torquato).

A cidade passou ainda pelo Plano de Urbanização de Vitória (1931), elaborado pelo engenheiro Henrique de Novaes, que se tornaria prefeito da Capital novamente em 1945 colocando em prática nova proposta, o Plano Agache (1945).

A ocupação efetiva - ainda que parcial - do Novo Arrabalde, no final da década de 20 do século passado, marca a transição à chamada Pós-CidadePresépio, quando Vitória, pela primeira vez, estende-se em direção às praias da região leste. Até à década de 60, esta porção da ilha chega a apresentar um caráter estritamente residencial, configurando um desenho próximo àquele idealizado por seu criador, onde os inúmeros afloramentos rochosos conferiam uma especificidade ao local, configurando uma paisagem bem diferenciada daquela existente até então. Neste espaço, destaca-se a vanguarda dos estilos protomoderno (Hospital Infantil) – que também já se destacavam nas áreas novas do Centro (Associação de Funcionários Públicos, Correios e Telégrafos) - e moderno (escola 'Liberato Sete', escola Irmã Maria Horta', prédio da Engenharia), por entre as releituras estéticas em voga, como o neocolonial - todos eles construídos nas décadas de 40 e 50. (MONTEIRO, 2012, p.7)

Os projetos desenvolvimentistas, principalmente o do Novo Arrabalde, impeliram um processo de verticalização da cidade, não somente em suas regiões centrais, com a construção dos grandes prédios, mas também dos morros, consequência da expulsão da população mais pobre para esses locais.

Torna-se aqui necessário enfatizar a perspectiva higienista e de embelezamento na qual se fundamentou o processo de urbanização de Vitória, que, praticamente, ignora a existência das áreas ligadas à região do mangue, do rio e dos morros, no qual se insere a região do Poligonal 1, formada pelas comunidades de São Benedito, Itararé, Jaburu, Engenharia, Bonfim, Floresta, Consolação e Bairro da Penha, conformando regiões de precárias estruturas e serviços e insuficientes políticas públicas.

Constata-se que o processo de expansão desordenada da RMGV resultou no surgimento de bairros periféricos, no qual grande parte da população encontra-se numa situação de desemprego, como consequência do perfil da população dos mesmos, oriunda das atividades agrárias e de migrantes, constituída por trabalhadores com baixa ou nenhuma qualificação profissional (MATTOS, 2010, p. 257-258)

Klug (2009) aponta que o Plano Agache, nesse sentido, resultou na implantação de mudanças que visavam ao embelezamento e à valorização do seu potencial turístico, porém, marcadas pela ausência de políticas de inclusão para as populações mais vulneráveis. A cidade é pensada como o cenário digno da apreciação onde o feio não tinha espaço, somente o que era considerado belo na

paisagem poderia aparecer. O que prevaleceu foi preocupação estética em detrimento da relevância social ao destruir elementos que representavam a pobreza para a inserção de espaços mais modernos.

Além da ilha, Vitória é composta por uma porção continental que foi ocupada na década seguinte por muitos conjuntos habitacionais que dividiam o território com amplos espaços vários “destinados a atividades de grande porte”. No atual bairro Goiabeiras, são construídos “os últimos registros do Modernismo” no campus da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), nas décadas de 1960 e 1970, que dão origem aos prédios da Reitoria, da Biblioteca Central, além dos edifícios da Célula Modular Universitária, o Cemuni (MONTEIRO, 2012, p.8).

Com a chegada dos anos 70, intensificou-se uma movimentação de pessoas do interior para se estabelecer na Capital, compondo com outros fatores econômicos uma das causas do crescimento acelerado e da ocupação de áreas e loteamentos disponíveis, também se dirigindo para os morros e locais de mangue. Neste momento, o processo de verticalização da cidade já se impõe de maneira irreversível, que acaba por promover uma ruptura visual com o mar e as formações rochosas, que orientou o início de sua conformação. A lógica que rege a formação da cidade e a conformação do seu cotidiano e modos de vida é a do fluxo de transporte de pessoas e escoamento mercadorias, em direção aos portos, áreas comerciais, as zonas do trabalho produtivo formal.

Ademais, conforme aponta Monteiro (2012), transformações significativas seguintes viriam com os Planos Diretores Urbanos de 1984 e 1994, quando se começou a propor um ordenamento da cidade já fragmentada, porém mantendo e consolidando a vocação de verticalização a partir da construção de prédios e dos morros já completamente ocupados.

Os aspectos do processo de urbanização da cidade de Vitória são reveladores acerca da constituição de um território urbano capitaneada pelas forças do Estado durante séculos, que visaram, e visam, atender a uma dinâmica de progresso e desenvolvimento, socialmente validadas, que conformam formas de viver e circular, da qual grupos marginalizados passaram ao largo desse planejamento.

A produção de planos diretores tecnicistas, cheios de diretrizes bem intencionadas, na verdade, ocultam as relações de poder que se colocam na produção do espaço urbano e que, de fato, são os reais definidores da

construção da paisagem e de paisagens de uma cidade (KLUG, 2009, p. 13).

No sentido da constituição oficial da cidade consolida uma perspectiva única da história, no qual sujeitos e grupos que se situam fora desta dinâmica hegemônica são praticamente inexistentes neste processo. Sob esta perspectiva, enquanto corpo coletivo, as mulheres são praticamente inexistentes no processo histórico, tanto da perspectiva da ausência de mulheres promotoras de políticas públicas ou planejadoras na constituição do território urbano de Vitória, quanto do registro de literatura acadêmica que trate esta história específica a partir da ação e feitos empreendidos por mulheres.

Essa invisibilidade e silenciamento se revelam e se impõe na estrutura da cidade, definitivamente, de muitas maneiras, nos padrões de mobilidade e deslocamento, na violência de gênero, na memória impressa na cidade, entre outros. Um significativo exemplo dessa dinâmica, de uma perspectiva simbólica, é a nomeação dos logradouros e equipamentos urbanos. De acordo com a pesquisa de historiadora Penha Mara Fernandes Nader, *“Topomínia e Relações Sociais de Gênero: O Caso de Vitória”* (2012), em que busca fazer um recorte sobre a discriminação de gênero na nomenclatura de ruas na cidade de Vitória, aponta que um simples olhar sobre a cidade permite perceber o grande volume de ruas, praças, monumentos homenageando homens, tendo em vista que essas nomeações remontam homenagens a figuras merecedoras de reconhecimento, sujeitos notórios. A escolha dos nomes dos logradouros¹⁷ em Vitória, tutelada pelo poder público, é realizada a partir da perspectiva de homenagem a figuras, que na lógica do poder formal, são merecedoras de serem lembradas e homenageadas. Nader, postula ainda mais, que a invisibilidade da mulher nessa prática se dá de forma tanto quantitativa quanto qualitativa, do número absoluto superior de homenagens às figuras masculinas e da localização dessas homenagens, especialmente, nas áreas mais nobres da cidade (de uma perspectiva tanto econômica, quanto da história política).

¹⁷ A nomeação de logradouros públicos é uma prática necessária de identificação de espaços sócias, onde todos circulam, essa prática, baseada na perspectiva de homenagem, situa-se no âmbito da construção cultural, tendo em vista que outras possibilidades de identificação são possíveis, como por exemplo, numérico, alfa-numérico, representações simbólicas, etc (NADER, 2001).

Em consonância com a pesquisa, um levantamento realizado pelo G.Dados¹⁸, núcleo de jornalismo de dados da Rede Gazeta, revelou que aproximadamente apenas 15% dos 3.019 logradouros de Vitória têm nomes relacionados ao gênero feminino, enquanto o masculino está presente 66%. As referências femininas estão em 468 placas; já os masculinos em 2.020. Nesse universo há ainda 531 vias que não receberam nomes de pessoas (Praça dos Namorados ou Avenida Maruípe, por exemplo) ou ainda não foi possível precisar se eram nomes de mulheres ou de homens, por exemplo, a Rua Lair Soares Nogueira. Esse estudo mostra ainda que o bairro Maria Ortiz, em homenagem à heroína no episódio de expulsão dos holandeses, figura como um ponto fora da curva, registrando a maior quantidade de logradouros com nomes de mulheres: 32 dos 90, o que representa 35% do total. O levantamento mostra também que quase 80% das ruas com nomes femininos foram batizadas nos últimos 40 anos, configurando-se como uma recente prática.

Esse quadro ilustra o quanto o espaço público e o território da cidade são masculinizado e simbolicamente interditado às mulheres, no qual, seus feitos e ações não recebem, de forma alguma, o mesmo reconhecimento e visibilidade que os dos homens. Cenário no qual as mulheres constroem lutas cotidianas pelo direito de ocupar e se fazerem visíveis.

4.2 COLETIVO DAS MINA (CDM) E O FESTIVAL MULHERES NO GRAFFITI/ES (FEME/ES)

Diante do contexto de invisibilidade na cidade de Vitória e na perspectiva de disputar espaço nas ruas e na arte urbana que se organiza o Coletivo das Mina (CdM). Criado em 2012, a partir da articulação da artista visual e grafiteira capixaba Kika Carvalho junto com outras mulheres que já pintavam ou se relacionavam com o universo do grafite e da produção cultural. Surgiu com a proposta de reunir e valorizar a produção de mulheres, além de incentivar o ingresso de novas figuras no cenário da arte urbana capixaba, devido à fraca cena local feminina.

A proposta de unir mulheres em um coletivo artístico teve origem no evento “Mutirão ao Vivo e a Cores”, ocorrido no ano de 2011, no bairro Ilha do Príncipe,

¹⁸ Fonte: <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/politica/2019/06/so-15-das-ruas-de-vitoria-tem-nomes-de-mulheres-veja-quais-1014184400.html>. Acesso em: 20/07/2019.

Vitória-ES, organizado pelo LDM Crew. Incomodada com o fato de sempre ser uma das poucas, senão a única pintando e participando ativamente no universo do grafite capixaba, Kika se deparou com a participação de mais sete mulheres no evento, onde enxergou a oportunidade de articular e incentivar a produção de mulheres para que atuassem lado a lado.

Kika Carvalho é um dos expoentes da arte urbana capixaba, mentora do CdM e das principais ações realizadas pelo coletivo. Ingressou no universo do grafite aos 17 anos de idade, em 2009, ao participar de uma oficina gratuita promovida pelo Centro de Referência da Juventude (CRJ), localizado no bairro Ilha de Santa Maria. Nesta oficina, a artista que desenhava desde muito cedo, além de encontrar um espaço para aprimorar sua técnica, por meio da estética do grafite, conheceu pessoas e estabeleceu vínculos que abriram as portas da cena da arte urbana à jovem.

A partir de então, Kika passou a integrar a PMM Crew, grafitando em prédios abandonados e espaços não autorizados de Vitória. Sua atuação não parou mais de se expandir: integrou outros coletivos, entre eles o Femenina e Anarcasfeministas; esteve em oficinas e debates; participou de festivais nacionais e internacionais e ingressou no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), a fim de aliar conhecimento teórico com a sua prática artística, buscando, sempre que possível, trazer à cena outras mulheres com as quais pudesse dialogar. A articulação do CdM, portanto, convergia com uma necessidade pessoal da Kika de produzir junto a outras mulheres. O coletivo não é fechado e se caracteriza por diferentes composições ao longo de sua existência, sendo sua formação mais recente, segundo a própria Kika (APÊNDICE A), com oito grafiteiras: a própria Kika, Amanda Brommonschenkel, Nay, Quatro Sete, Paola Perales, Hero (Heloísa Alves), Maria Eduarda Gimenes e Naiara Valente. Desta forma, o CdM não possui uma identidade visual única, haja vista a multiplicidade de sujeitos. Cada grafiteira produz ao seu estilo, no sentido da valorização da heterogeneidade do grupo e de estilo próprio, tendo como alicerce a lógica de horizontalidade da organização, na produção dos grafites, além de stickers, lambe-lambes, bombs entre outras técnicas ligadas ao grafite.

Atuante na região da Grande Vitória, o CdM se consolidou a partir da premissa de tornar-se referência na arte urbana feita por mulheres, por meio da realização de intervenções urbanas, encontros, oficinas e eventos, relacionados à

cidade e com a sempre voltados à temática das mulheres e realizados por mulheres. Essa forma de atuação, coletiva acaba por promover fissuras na dinâmica da cena do grafite e da cidade, na qual elas se posicionam como sujeitos ativos, produtoras, e não apenas como espectadoras, fazendo-se visíveis e visando reconhecimento de suas ações.

Na avaliação de Kika (APÊNDICE A), essa atuação tem fomentando o crescimento do número de grafiteiras e muralistas, na cena capixaba de arte urbana, trazendo vozes femininas para a conjuntura da cidade. Por meio da arte e das manifestações culturais, o CdM investe na potência artista do grafite para conquistar as ruas na construção de um caminho possível para estabelecer diálogos e promover reflexões sobre a realidade das mulheres capixabas e sobre a própria prática artística com os habitantes e com a cidade, conforme apontou em entrevista Kika:

acho que toda vez que uma mulher ocupa um espaço não designado para ela, ela já faz outra mulher pensar que poderia ser ela ali, por que não, e aí ela movimenta uma fagulha naquela outra mulher, ela vê que aquilo ali é possível, não necessariamente a partir dela, mas da vivência da outra. Eu enquanto mulher grafiteira eu vejo muito isso, alimentando essa fagulha dentro de outras mulheres que querem ser grafiteiras também ou as vezes tem um trabalho ali, um grupo de mulheres em um ponto de ônibus e estão discutindo sobre aquilo, às vezes falando entre desconhecidas sobre um assunto que afeta todas elas, que é comum a elas e que normalmente esse debate não aconteceria. A rua tem muito disso, de tipo, ela não vê, pelo menos para a leitura, para o que é público, ela não vê classe social, como a galeria designa, um ambiente sacralizado, elitista, a rua está lá, quem vai passar por ela, se é empregada doméstica, se é empresário, vai todo mundo passar por ela e ser tocado por aquela imagem inconsciente ou de forma consciente, ela vai ser tocada por aquilo. Está ali, está dado e as pessoas vão dialogar de alguma forma, mesmo que seja falando que não gostou, que é um lixo e vai dizer por que, e vai reforçar de novo a ideia do que a gente está falando, então eu acho que não tem como não impactar de alguma forma as pessoas (Entrevista concedida em julho de 2018).

A frequente representação da figura feminina nas produções do CdM e da percepção da grafiteira Kika sobre a importância de as mulheres ocuparem os espaços para a inclusão dos debates sobre as mulheres na agenda pública e nas ruas, fica evidente a estética aliada à ética de resistência do coletivo configura-se em torno de promover a visibilidade e a presença das mulheres no espaço público urbano.

FIGURA 15 – PRODUÇÕES DO CDM

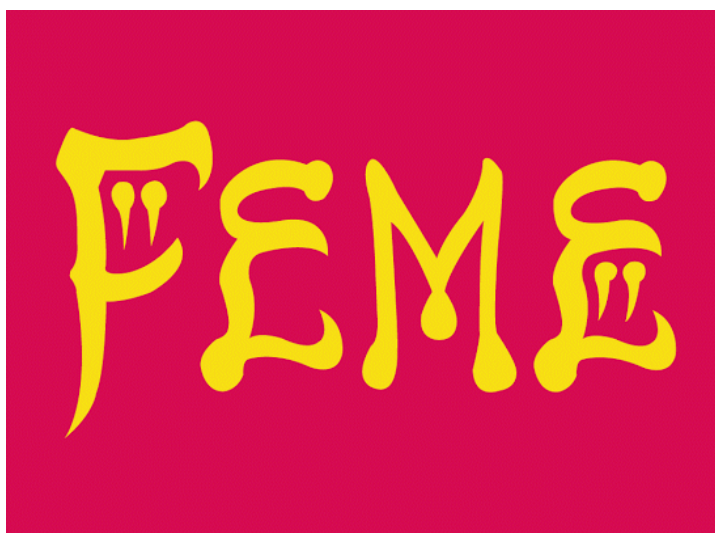


FONTE: facebook.com/ColetivoDasMinaOficial

Neste sentido, para fomentar este processo, outras diversas são as ações e eventos são realizadas pelo coletivo na Capital capixaba. Entre elas podemos citar: a grafiteagem nos terminais de ônibus da Grande Vitória; a realização da 1ª e a 2ª Oficina de Lambe-Lambe; a participação nos eventos 1ª Reviravolta Coletiva, Elas por Elas e CRJ. Inclui-se nessa lista de atuações, os grafites realizados pela cidade, com destaque para os murais realizados durante o “FEME – Festival Mulheres no Graffiti/ES”¹⁹, objeto da pesquisa ora apresentada. A referida escolha baseia-se no fato desses murais terem sido uma das grandes, senão a maior, ação do coletivo que consideramos extremamente potente como intervenção e apropriação do espaço urbano, a partir da experiência coletiva e também subjetiva, tanto da perspectiva das imagens produzidas, quanto da vivência promovida.

¹⁹ Fonte: <http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2016/03/graffiti-reune-mulheres-em-festival-de-intervencoes-urbanas-em-vitoria.html>. Acesso em: 20/03/2019.

FIGURA 16 – COMUNICAÇÃO VISUAL DO FESTIVAL DE MULHERES NO GRAFFITI/ES.



FONTE: facebook.com/festivalfeme/

Sobre a realização do festival, a inspiração surgiu a partir das vivências particulares de Kika e Amanda, as duas principais articuladoras do evento, que tiveram a oportunidade de participar de festivais feministas de arte urbana. Kika integrou o quadro de artistas do “Festival Internacional de Cultura y Expresión Femenina Nosotras Estamos en la Calle”²⁰, em 2014 no Peru, e Amanda, a partir da sua experiência como produtora cultural, foi convidada para a equipe de comunicação do Feminem²¹, no mesmo ano no México.

Alicerçada nessas experiências, surgiu a proposta de realização do FEME/ES, no qual as artistas ocuparam as ruas do Território do Bem entre os dias 8 e 13 de março de 2016, em parceria com a Libre – Casa Coletiva, localizada no bairro Itararé, na semana do Dia Internacional da Mulher. Tal qual os festivais feministas que participaram Kika e Amanda, o FEME/ES estruturou-se a partir do convite e seleção de artistas de dentro e fora do Espírito Santo, como forma de potencializar a ação e promover uma vivência diferenciada para as grafiteiras e para a cena local. Desta forma, o evento reuniu trinta artistas capixabas e de outras

²⁰ Festival internacional feminista de arte urbana e do grafite que acontece na capital do Peru, Lima, desde 2008. Realizado sempre no mês de março, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, para “celebrar a força feminina como gestora de transformações na sociedade, fomentando o intercâmbio e encontro de mulheres criadoras”, como descrevem na fanpage. Fonte: <https://www.facebook.com/FestivalNosotrasestamosenlaCalle/>

²¹ Festival autônomo para promover representatividade, reconhecimento e encontro de artistas das mais diversas linguagens da arte urbana. O festival é realizado desde 2013 na cidade de Juárez, no México.

partes do país, selecionadas por meio de inscrição e apresentação de trabalhos prévios, contando com a participação especial de NeneSurreal, referência na cena do grafite paulista, que se autodefine como “mulher preta, periférica, mãe, avó, sapatão e grafiteira”²².

FIGURA 17 – GRAFITEIRAS PARTICIPANTES DO FEME/ES.



FONTE: facebook.com/festivalfeme/

A proposta do evento centrou-se em uma imersão em pintura pelos muros dos bairros São Benedito, Itararé e Engenharia, que compõem o Território do Bem. Inicialmente, o planejamento era de pinturas em dez bairros situados na região da Poligonal I (composta pelos bairros Consolação, Gurigica, São Benedito, Itararé, Bonfim e da Penha, além das comunidades de Jaburu, Constantino, Floresta e Engenharia), mas foi reduzido devido à percepção do grande esforço logístico necessário para um evento de cinco dias e com tantas artistas. Uma outra questão relevante foi o financiamento para realização do evento, como o CdM atua de forma independente não há recursos fixos para viabilização dos projetos, desta maneira, para que o FEME/ES acontecesse, os recursos financeiros foram captados por meio da inscrição do projeto do evento em edital de promoção da cultura capixaba da Secretaria Estadual de Cultura (SECULT), em 2015, dado o tamanho do evento. A utilização de recursos provenientes de editais culturais dos governos estaduais e

²² Fonte: https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/02/nenesurreal-mulher-preta-periferica-mae-avo-sapatao-e-grafiteira_a_23605661/. Consultado em 05/06/2019.

municipais na Grande Vitória, apresenta-se como uma maneira de fomentar e viabilizar a atuação das artistas, com a possibilidade de se manter independência ao conteúdo trabalhado, quando alinhado às propostas dos editais, artifício amplamente utilizado pelos coletivos capixabas para realização de projetos, sobretudo, nos espaços periféricos.

A proposta do evento foi de articular as grafiteiras para promover reflexões sobre a condição da mulher, promovendo uma vivência artística, por meio do grafite, para gerar visibilidade e representatividade feminina nas artes e nas ruas. Autogestionadas, a organização se construiu a partir de reuniões abertas, convocadas pelas redes sociais, para discutir aspectos da realização do evento, itinerários de pintura, logística, comunicação visual, alimentação, divulgação e registro, hospedagem, contando com a contribuição de todas as mulheres interessadas. Em paralelo, as articuladoras principais participavam de reuniões com as comunidades e associações de moradores, para apresentar o propósito do festival, na busca de estabelecer um diálogo e construir uma relação positiva com os moradores dos bairros escolhidos, situados no Território do Bem.

A escolha do Território do Bem para a realização do festival não se deu de forma ocasional. Kika e Amanda, as principais articuladoras do evento, já mantinham uma relação com o local, devido ao compartilhamento de trocas de experiência com a Libre – Casa Coletiva. A ideia era atuar, justamente na periferia, estabelecer um diálogo com este espaço da cidade, território carente de políticas públicas e culturais e com índices elevados de violência, incluído aí violência contra a mulher, universo no qual as idealizadoras do evento já circulavam e se relacionavam. Além disso, o fato da Libre – Casa Coletiva ter um espaço físico no bairro Itararé, facilitava a logística do evento (APÊNDICE A e B).

Importante pontuar que a técnica do grafite foi empregada na forma de pintura mural, conforme definido por Kika (APÊNDICE A), em muros autorizados tendo em vista que a proposta era promover uma vivência e uma apropriação do espaço urbano, de forma a estabelecer diálogos e conexões com a comunidade e entre as grafiteiras a partir da ação cultural e não por meio do confronto. É interessante notar que a subversão da lógica do grafite, em sua versão autorizada, constituiu-se em estratégia de negociação para que se façam visíveis, ocuparem o espaço urbano e de se afirmarem como grafiteiras, buscando subverter assim, tanto a invisibilidade

delas na cena do grafite, quanto na cidade de Vitória. Sobre os resultados observados do FEME/ES, Amanda relata:

eu acho que o que não está escrito e que é o resultado inesperado que as vezes é o mais legal, de conhecer tantas meninas e poder estar em um espaço com elas, trocar vida, trocar vivência, viver com, acho que isso foi o mais legal. Se conhecer, observar o trabalho uma da outra, poder conhecer o trabalho uma da outra, se ver mais na cidade, ativar interesses, eu acho que é um resultado inesperado. Mas a gente não parou de ter contato depois que o festival aconteceu, as meninas voltaram para os seus estados, cada uma voltou para sua casa, mas a gente realmente criou um laço por todos os dias que a gente passou juntas, a gente se vê em outros eventos e se cumprimenta, talvez a gente já até frequentasse o mesmo espaço antes, mas a gente não se conhecesse. Acho que o FEME serviu muito para aproximar e para mostrar que era possível, olha como foi possível, como é possível fazer de outro jeito. Eu lembro que a gente meio que conseguiu discutir as áreas e dividir o recurso entre todo mundo que ficou na casa, lógico que talvez isso não seja o ideal, por que algumas meninas tinham mais responsabilidades que outras, mas também só passando por isso que a gente consegue ver isso. Mas a gente meio que tentou valorizar o trabalho de todas as meninas independente do que estavam fazendo. Isso foi muito bom, ver que era possível (Entrevista concedida em agosto de 2018)

Além das observações sobre a construção e resultados da experiência de realização do evento, destacamos os murais produzidos como a materialização desta articulação, o acabamento estético produto desta experiência ativista. Nesse sentido, interpretamos que estas experiências estéticas se aproximam de uma “arte de existência” (RAGO, 2004) dessas artistas, que intersectada com a ação ativista, sintetiza-se na categoria “artivismo”, são promotoras de um fluxo de ação, que se dão no e partir do campo social, no qual as subjetividades e experiências individuais e coletivas destas diversas mulheres constituem-se como potência criativa e de ruptura de padrões normativos. Dessa forma, são lugares de posicionamentos, agenciamentos e afetos, consubstanciados pelo pensamento feminista, que desterritorializam as dinâmicas da cidade e que se materializam por meio das marcas narrativas que produzem apropriações singulares do território da cidade, em um processo de reterritorialização, a partir da perspectiva delas. Os posicionamentos ético-estéticos situam outras relações possíveis que se pode estabelecer com o território da cidade, para além das dinâmicas de opressão e invisibilidade hegemônicas, como fonte de resistência às relações de poder e desigualdades, a partir da representação de múltiplas formas do feminino na cidade de Vitória.

4.3. AS MARCAS NARRATIVAS DO FEME/ES: ARTIVISMO EM DIALOGIA

Considerando as formas de ação do CdM, em especial a partir da realização do FEME/ES, também nos interessa lançar um olhar sobre as imagens do grafite produzidas durante o festival, pois compreendemos que estas constituem-se como a materialização da ação ativista que imprimem marcas narrativas sobre o território urbano, que sintetizam as experiências, saberes e subjetividades destas grafiteiras na disputa por visibilidade na cidade e na arte urbana, e produzem uma reterritorialização do território urbano.

Assumimos a premissa que empreender uma análise nas ciências humanas requer um esforço para além da explicação, mas sim para criar um quadro de compreensão do objeto pesquisado dentro dos contextos sócio-históricos de produção. Para tal, conforme já citado anteriormente, recorreremos à Análise do Discurso (AD) como caminho metodológico para promover essa compreensão, aliado ao aporte conceitual já apresentado que problematiza a cidade e os regimes de invisibilidade na qual as mulheres estão inseridas e o ativismo como forma de romper com esses regimes. Dessa forma, a AD, fundamentada no materialismo históricodialético e nas teorias do discurso e linguística, vem fornecer bases para compreensão do objeto de forma relacional, as condições de sua realização e os sentidos que promovem:

“Não consideramos nem a linguagem como um dado nem a sociedade como um produto; elas se constituem mutuamente”. Se assim é, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz. Os processos que entram em jogo não constituição da linguagem são processos histórico-sociais. A análise de discurso tem uma proposta adequada em relação a estas colocações, já que no discurso constatamos o modo social de produção da linguagem. Ou seja, o discurso é um objeto histórico-social, cuja especificidade está em sua materialidade. (ORLANDI, 1988, p. 17)

Permitimos-nos estender a noção de linguagem, nesse sentido, para incluir a esse entendimento a imagem enquanto enunciado discursivo, produtor de efeitos de sentido que escapam a uma mera representação de uma dada realidade, carregadas de discursos implícitos que podem promover descontinuidades e rupturas aos contextos sociais dados, possibilitando releituras e ressignificações das realidades e a reterritorialização de territórios constituídos.

Quando nos debruçamos sobre as imagens do grafite feito por mulheres, por meio da prática ativista, inserido no espaço urbano de Vitória, observamos uma apropriação simbólica e política deste espaço, e do grafite, subvertendo a lógica de poder que organiza os territórios, tanto de uma perspectiva da legitimidade de ocupação dos espaços, quanto de uma perspectiva simbólica de invisibilização da mulher, que se materializa por meio de representações da linguagem visual. É justamente esta ação, mediada pela linguagem, que a análise do discurso se dispõe a compreender.

Se o real da língua não fosse sujeito a falha, e o real da história não fosse passível de ruptura, não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos, nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia e um ritual de falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem o sujeito, nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados (ORLANDI, 2008, p. 36-37).

Dessa forma, traçando um paralelo com a língua, concebemos as imagens do grafite, enquanto enunciado visual, produções artísticas contemporâneas, que lidas sobre a ótica do ativismo e do pensamento feministas, produtoras de uma estética feminista carregadas de questões sociais e políticas da atualidade e sua interação com o espaço físico, situados no debate da comunicação urbana e territorialidade, promovem um rico campo para compreensão crítica de aspectos sócio-históricos da contemporaneidade e a possibilidade de criação de fissuras neste processo que revelam as vozes de sujeitos outros que não necessariamente estão inseridos na agenda hegemônica.

Para contribuir com esta visão crítica, apoiamo-nos em uma análise a partir da perspectiva dialógica da teoria sociológica bakhtiniana, na qual a linguagem é objeto do posicionamento dos sujeitos, não neutro, atravessada por ideologias, pelo contexto cultural, social e político. Dentro da perspectiva, a linguagem é território de disputas, na qual diferentes discursos se inter-relacionam, ora se aproximam, reafirmam-se, ora se afastam, geram rupturas, em um constante devir, portanto, o objeto da linguagem é vivo, um sistema aberto dentro de um processo de comunicação amplo, sempre em diálogo com outros discursos, que não pode nunca ser apartado do seu contexto na cultura, sob o risco de ser esvaziado de sentido, transformando-se em mero artefato (BAKHTIN, 2000).

Sabemos, pois, que o aporte teórico-metodológico desenvolvido por Bakhtin e seu Círculo, como teóricos da linguística, centra-se na língua, falada e escrita, como eixo teórico de reflexão. O teórico russo compreende a língua como fato social dada a necessidade de comunicação, no entanto, em seus estudos literários sobre a poética de Rabelais, o autor revela uma expansão das reflexões para outros objetos estéticos, promovendo contribuições, para além da linguística, em direção a uma *teoria geral da linguagem* (BRAIT, 2010), que justifica a escolha metodológica. Além disso, em pesquisa ao banco de dados do Portal de Periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), observou-se o registro de mais de duzentas produções acadêmicas que fazem uma aplicação metodológica do dialogismo na análise dos mais diversos objetos estéticos, dentre charges, publicidades, produções audiovisuais, poesias, entre outros, que confirmam a amplitude do conceito e sua aplicação nas diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, em aproximação com a abordagem teórico-metodológica e do objeto, destaco a pesquisa de Macêdo (2016), *Pelos Muros da Cidade. Uma leitura de imagem do Graffiti de Vitória*, que buscou realizar uma leitura dialógica das imagens do grafite produzidas em Vitória no ensino da arte, que discute a produção de novas abordagens da leitura das imagens do grafite no contexto do ensino. Nesse sentido, buscamos produzir uma nova perspectiva com o objetivo de elaborar um enfoque específico sobre a produção ativista do grafite realizado por mulheres que se relacione com as dinâmicas sociais observadas no contexto da cidade.

Para Bakhtin (2000), a relação constituída entre sujeitos e a vida são caracterizadas pelo princípio do dialogismo, que consiste na dialética do movimento do diálogo, na dinâmica de interação entre o Eu e o Outro, sintetizada e organizada pela linguagem. Reveladora da dimensão da alteridade, na qual o outro é elemento imprescindível para constituição do sujeito. O dialogismo se caracteriza por ser o confronto dos sistemas de valores que posicionam, dentro de um mesmo campo de visão, as mais variadas visões de mundo, no qual o autor considera três relações constitutivas do movimento dialógico: as relações entre objetos, as relações entre sujeito e objeto e as relações entre sujeitos.

A perspectiva dialógica na análise do discurso não objetiva apresentar chaves conceituais de análises prontas para reflexão do objeto, mas construí-las no percurso interpretativo do pesquisador, a fim de produzir uma compreensão crítica do objeto (considerando os limites históricos e conceituais), portanto, demanda uma

postura ativa e implicada deste no processo analítico. Desta forma, o caminho construído também está atravessado pela minha singularidade subjetiva, no embate entre enunciados singulares e um ponto de vista particular, conforme ressalta Brait (2010). Os enunciados, aqui classificamos as imagens como enunciados visuais, em processo de comunicação intrínsecos à vida, materialização exterior da subjetividade, orientada e significada pelo social e também em diálogo com outros discursos e interlocutores, anteriores e posteriores, dessa forma, sempre ideológica e inacabada. O contexto histórico no qual o enunciado se materializa é essencial para a sua apreensão, que não é fechada e avança para além dos seus limites materiais (BAKHTIN, 2010).

O enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele se projeta adiante" (BRAIT, 2010, p. 67)

A enunciação, então, é o que coloca em evidência as condições de vida dos sujeitos, que não é essencializada, mas sempre produzida socialmente, possuindo um acabamento estético a partir do agir dos indivíduos. A estética para Bakhtin, ao contrário do que se pode pensar em um primeiro momento, não está circunscrita à manifestação artística em si, mas, sobretudo, uma representação do ético. O ato estético está inserido no mundo ético, ligado a uma responsabilidade responsiva diante de uma conjuntura social, que é materializado a partir de uma linguagem específica (música, literatura, artes visuais, etc), que reproduz e recria sistemas de valores inseridos na totalidade do sistema cultural historicamente situado, tendo seu "acabamento" estético, para Bakhtin, diretamente vinculado com os temas abordados, de que uma simples escolha pessoal ou do grupo. Desta forma, o objeto estético é vivo e não pode ser retirado do seu contexto cultural na perspectiva de uma compreensão (BAKHTIN, 2000).

Estes conceitos se relacionam com a concepção de ato responsável, que se trata de um ato de linguagem, que apesar de realizado por um indivíduo ou grupo, é social. "Em relação ao todo, seja qual for e em que condição me seja dada, eu preciso agir a parti do meu lugar único, mesmo que se trate de um agir apenas

interiormente” (BAKHTIN, 2010, p. 99). Trata-se de uma ação localizada dentro de um contexto, processo e produto final que é fundamentada por uma decisão ética.

A partir dessas concepções, relacionamos que, tanto o ato de realização tanto do FEME/ES, quanto as os conteúdos dos murais grafitados como um agir ético carregado de sentido, dentro de um contexto de busca por maior visibilidade das mulheres no território da cidade e na cena do grafite em Vitória, que produzem significativas marcas narrativas no território, que lidas sob a perspectiva do dialogismo, constituem uma síntese relacional entre sujeitos de enunciação diversos e suas formas de ação, forjadas a partir das subjetividades e experiências, materializadas em enunciados discursivos situados em um contexto social específico.

Partindo desse entendimento, foram selecionados dezesseis grafites que compõem o *corpus* imagético a ser analisado no presente trabalho. As imagens reunidas a partir do acervo fotográfico pessoal da grafiteira Amanda Brommonschenkel. O recorte de imagens realizado centra-se nas marcas narrativas de uma representação simbólica da mulher e do feminino, compreendido como eixo de enunciação central do FEME/ES. Assim, procuramos colocar em diálogo essas produções com temáticas da agenda feminista, de forma dialógica, a fim de desvelar sentidos destas marcas narrativas nessa relação.

Importante pontuar que todas as pinturas foram realizadas de forma coletiva, com as artistas interagindo entre si, compartilhando os muros, mas cada uma produzindo a partir de suas técnicas e estilos. Não houve uma curadoria ou uma orientação prévia acerca do conteúdo ou do estilo do que foi pintado (APÊNDICE A e B) a composição foi livre e, diante disso, destaca-se uma convergência, no conjunto da obra, de marcas narrativas no sentido de uma representação do feminino, simbolizado nas formas de mulheres de características não-hegemônicas associadas ao belo, como forma de mudança de paradigma sobre a invisibilidade e ausências delas na esfera urbana, fazendo diversas formas de ser mulher visíveis e existentes, além disso, sobre o que socialmente é tido como belo.

Nesse feminino, em aspectos formais, observa-se uma forte influência da cultura negra, nos referenciais a elementos de religiões de matrizes africanas, nos traços fenotípicos do povo negro. Consta-se também a presença do corpo étnico, indígena, coberto de máscaras e lenços que remetem à ideia de protesto e combatividade. Além disso, o corpo desnudo, gordo, fora dos padrões estéticos

historicamente consolidados e misturados com elementos do mundo natural e mitológico. Desta forma, as imagens foram agrupadas em quatro chaves de leitura, a partir de singularidades identificadas:

- 1) Rostos femininos
- 2) Religiosidade e corpo negro
- 3) Corpo latino e combativo
- 4) Corpo transgressor

A categorização não se dá a partir de uma perspectiva de separação em temáticas diferentes, mas sim da identificação de um discurso fundamental para compreendermos as marcas narrativas, que dialogam em torno de um eixo comum identificado, produzindo marcas narrativas acerca de releituras do corpo feminino que reposicionam a mulher na sociedade a partir de modos de existências múltiplos, que acabam por promover uma feminilização da arquitetura da cidade a partir de uma estética feminista.

No primeiro grupo de imagens, as marcas narrativas evidenciadas pelos grafites desvelam uma subversão dos padrões vigentes de beleza estética, associando a noção de belo a formas socialmente não valorizadas, como cabelos volumosos, lábios e narizes largos, nos diferentes matizes da negritude, da pele mais clara até a mais retinta. O belo está na valorização daquilo que as revistas, o mercado da moda, o meio médico, entre outros, desvaloriza e tende a adequar. O belo também se dá em diálogo com a construção de uma posição de resistência aos contextos sociais de opressão às diferentes formas de mulheridade.

FIGURA 18 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

A afirmação “Maria é Bonita” do grafite da figura 18 relaciona, de forma direta, o ideal de beleza não só às formas físicas e vestuário típico da figura da mulher representada, mas também evoca a história de vida e luta da baiana Maria Bonita, uma das mais icônicas mulheres da cultura popular brasileira. Maria Gomes de Oliveira, após sua morte denominada Maria Bonita, foi a primeira mulher a liderar um grupo de cangaceiros, ao lado de seu companheiro Lampião. Maria Bonita teve um histórico de vida transgressor para sua época, no interior da Bahia do início do século XX, era casada e dona de casa, quando, aos 19 anos, deixou o casamento no qual não era feliz para se unir a lampião, com quem teve um relacionamento afetivo, e seu bando, sendo uma das poucas a integrar o cangaço por vontade própria, pois a grande maioria das mulheres era sequestrada (NEGREIROS, 2018). Apesar de todas as controvérsias acerca da história dos modos de atuação do grupo de cangaceiros, de Lampião e da própria Maria Bonita, como revela a escritora Adriana Negreiros em seu livro, “Maria Bonita – Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço”, a “rainha do cangaço” segue figurando no imaginário popular como uma mulher negra e nordestina à frente de seu tempo, guerreira e empoderada, que abandona a esfera doméstica para seguir deslocando-se pelo interior do nordeste brasileiro junto a um grupo armado, sendo sujeito ativo ao lado de Lampião.

FIGURA 19 - MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

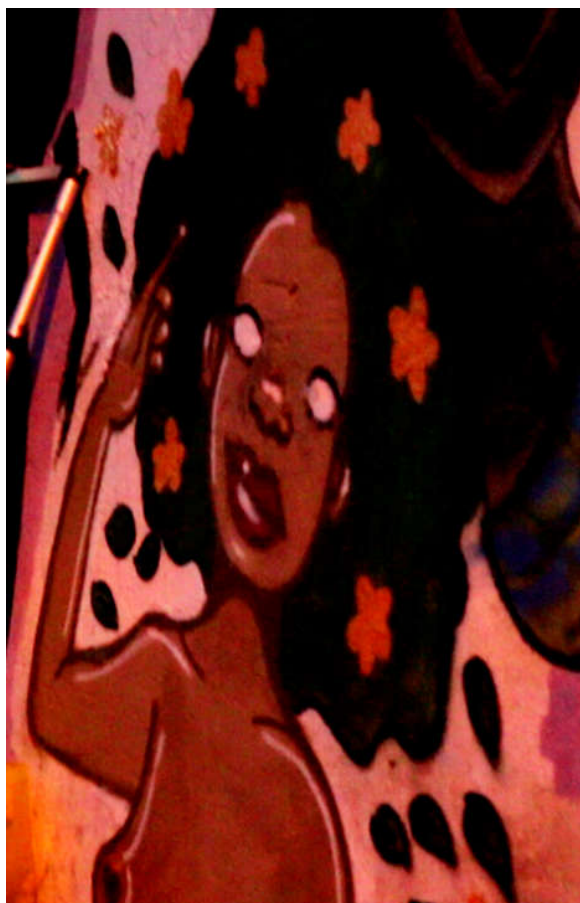
O enunciado verbal “acredite no poder das palavras”, associado à representação do rosto negro adornado por pinturas faciais e a boca vermelha, no qual o cabelo é representado pela palavra “valente” da figura 19, remonta ao incentivo e encorajamento das mulheres para enfrentar as vicissitudes da vida, reforçando a ideia de que há que se ter valentia para sobreviver às opressões e violências. Acreditar no poder das palavras constitui-se também tanto como um recurso verbo-visual afetivo tanto para consolidar a ideia da mulher valente, quanto remete à tomada da palavra pela mulher subalterna, no poder da palavra para existir e resistir em uma sociedade desigual e violenta. Além disso, a palavra “valente” como parte do corpo, reforça a ideia de que ser valente é uma característica imanente do ser mulher, sobretudo do ser mulher negra em uma sociedade, como a capixaba, onde os índices de desigualdade e violência incidem com especial força sobre as mulheres negras e periféricas. Contraditoriamente, essa marca narrativa está em consonância com um discurso desumanizador deste sujeito, que internalizado por mulheres, apresenta-se como recurso de sobrevivência. “Somos fortes porque o Estado é omissor, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta” (RIBEIRO, 2018, p. 20).

FIGURA 20 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO SÃO BENEDITO



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 21 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO SÃO BENEDITO



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

O olhar, ainda que sem pupilas, que encara o seu interlocutor transeunte, da mulher negra retinta, de traços fenotípicos fortes, nariz largo, boca grande e cabelos volumosos das figuras 20 e 21, rememora de forma imperativa sua existência na cidade em uma sociedade onde estas são especialmente invisibilizadas e violentadas.

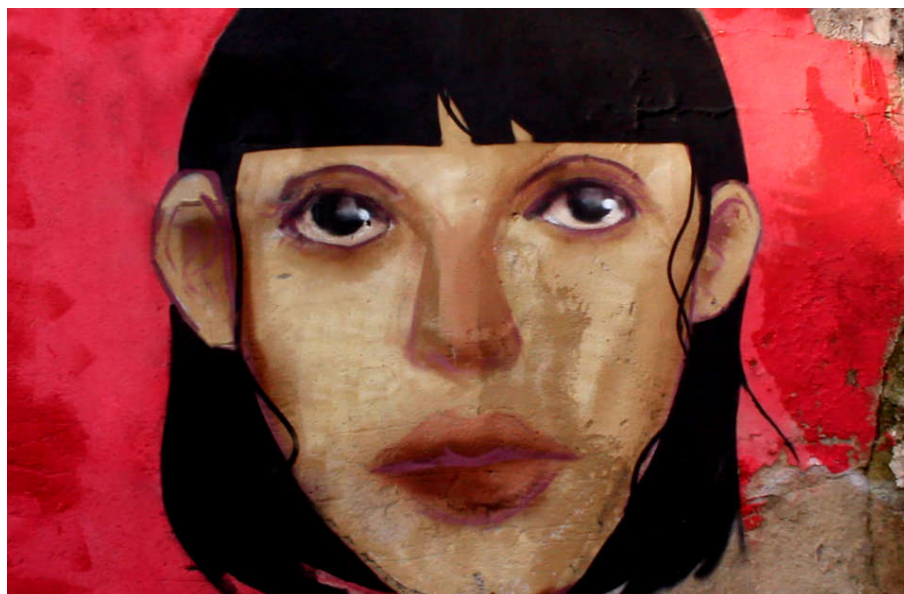
As imagens dialogam com o debate sobre colorismo, categoria teórica criada pela ativista feminista americana Alice Walker nos anos 80, de acordo com a qual quanto mais clara for a pele e os traços físicos mais finos de uma pessoa, mais privilégios e aceitação social ela acessará, acontecendo o inverso com os sujeitos de pele mais retinta e traços mais espessos, configurando uma hierarquização dentro do próprio debate sobre racismo estrutural e negritude. Diferentemente do contexto americano, marcado por contornos raciais mais precisos, o debate sobre colorismo no Brasil é permeado pelo mito da “democracia racial” calcada no processo de embranquecimento da população empreendido pelo estado após o fim da escravidão com o incentivo à vinda de imigrantes europeus, que fomentou o mito da cordialidade brasileira, camuflando o fato de que, a dominação das escravas, quanto esta miscigenação se deu de baseada na violência sexual (CARNEIRO, 2003). O debate é recente no Brasil e ainda sem muitos pontos pacificados, mas é fato que o imaginário de beleza estética, sucesso e confiabilidade se construiu em torno de um ideal eurocêntrico, portanto, branco, desta forma, quanto mais o sujeito se afasta deste padrão, a vulnerabilidade aumenta. Quanto mais evidente a negritude é, maior a é percepção do sujeito associada à criminalidade, à disponibilidade do corpo, ao feio, ao inadequado, situando esta mulher, especificamente, em uma posição de maior risco de violência sexual, solidão, vulnerabilidade econômica, que resultam nos processos de amenização destes traços, como os alisamentos capilares e produtos estéticos para clareamento da pele, muito difundidos na atualidade. A representação dessa mulher, pelo seu próprio olhar, na valorização dos seus traços, significa abrir espaços para a construção de outros imaginários acerca dela.

FIGURA 22 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 23 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 24 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

Os grafites das figuras 22, 23 e 24, se conectam com os murais anteriores seguindo a mesma lógica, destacar o semblante feminino no centro deste espaço urbano, em uma posição ativa, não como objeto de contemplação puramente, o olhar para fora concebe a interlocução com o transeunte, também o observa. As representações dessas diversas formas de ser mulher, em suas diferentes características, promovem múltiplas formas de se fazerem visíveis e constituem muitas variáveis em torno da beleza em sua heterogeneidade, trazendo à tona a diversidade de rostos, cabelos, tons de pele, revelando a ser mulher em suas diversas formas, que se harmoniza com o espaço urbano, naturalizando a sua existência nesse espaço.

Alinhados à ideia de valorização da mulher negra, o segundo grupo de imagens revelam marcas narrativas em torno do enaltecimento de sua cultura e religiosidade.

FIGURA 25 – MURAL GRAFITADO NO MORRO DA ENGENHARIA



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

No grafite em destaque da figura 25, “ora ie ie” é o mantra de saudação e reverência, na umbanda e no candomblé, para o orixá Oxum, nestas religiões, as saudações são tidas como formas de conexão com o sagrado que representa cada orixá por meio da palavra. Os orixás são divindades ancestrais cultuadas por religiões de matrizes africanas que aportaram no Brasil no século XVI pelo povo iorubá. Oxum é a rainha da água doce, dona dos rios e cachoeiras, é a segunda esposa de Xangô, representando a sabedoria, o poder feminino e a beleza. É o orixá do amor, do afeto, da maternidade e da fertilidade. Além disso, é vista como a deusa do ouro e dos jogos de búzios, seu arquétipo é constituído a partir da imagem de uma mulher gracioso, bela e vaidosa, que carrega em suas mãos um espelho.

A marca narrativa enunciada no mural, tal qual a saudação, apresenta-se como uma reverência e valorização do sagrado de matriz africana, o espelho é representado pela forma simbólica da Vênus, símbolo do feminismo ocidental, em um elo associativo do feminino com suas raízes históricas e sagradas apagadas pelo decurso colonial, inserido em um contexto marcado por um profundo preconceito e criminalização das religiões de matrizes africanas.

FIGURA 26 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

Em consonância com a figura 25, o grafite da figura 26 traz o corpo negro, com suas formas físicas, em evidência, remetendo ao culto a este corpo, como apresentado anteriormente, lócus de experiência, mas que traz em si também as marcas da violência, da exclusão e também da resistência. Os adornos e as referências douradas trazem a conexão com Oxum, em sua feminilidade e a beleza do corpo negro, associado com suas raízes históricas.

Em relação ao terceiro grupo, as marcas narrativas identificadas giram em torno da visibilização de um corpo indígena, latino, resgatando a existência e o histórico de resistência dos povos originários, que, no contexto do Espírito Santo, foram amplamente massacrados, sendo a cidade de Aracruz uma das poucas cidades a ter aldeias e modos de vida mais característicos dos povos indígenas. O estudo “Mulheres Indígenas na América Latina: Dinâmicas Demográficas e Sociais no Âmbito dos Direitos Humanos”, 2013, desenvolvido pela Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL), aponta a existência de mais de 670 povos indígenas na América Latina e México, estimando a existência de cerca de 23 milhões de mulheres indígenas.

Segundo o documento, essas mulheres, tais quais as mulheres negras, estão na base da hierarquia social, sofrem injustiças e violências silenciosas, devido ao processo colonial de tomada dos seus territórios, apagamento das suas histórias e cultura e a dominação via violência sexual. Essas mulheres e seus povos ocupam territórios físicos mais remotos e menos desenvolvidos economicamente, que se

constituem como mais uma barreira para a mobilidade social. Um dos dados mais relevantes evidenciados pelo estudo é de que o número de filhos por mulher e a gravidez na adolescência são muito maiores em relação às mulheres indígenas do que entre as não indígenas, revelando que as políticas públicas não têm atingido estas mulheres, revelando questões específicas, quando se intersecta com gênero.

O relatório destaca que estas mulheres, apesar de tudo, têm a possibilidade de promover bem-estar e desenvolvimento sustentável para seus povos, dessa forma, a luta em defesa do território e do corpo configura-se como uma constante para essas mulheres.

FIGURA 27 – MURAL GRAFITADO NO MORRO DA ENGENHARIA



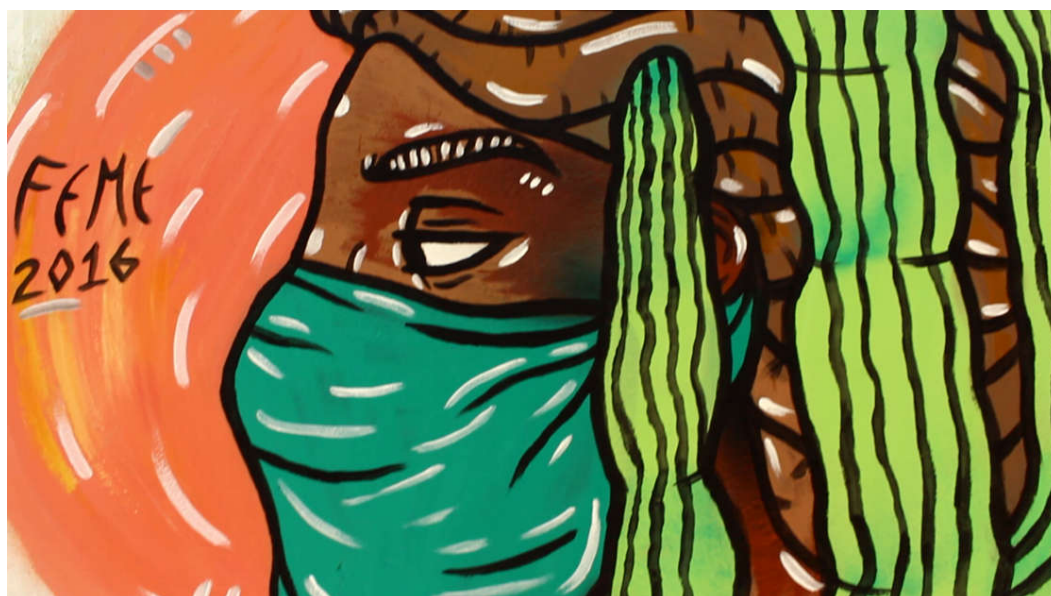
FONTE: arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 28 – MURAL GRAFITADO NO MORRO DA ENGENHARIA



FONTE: Arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 29 – MURAL GRAFITADO NO MORRO DA ENGENHARIA



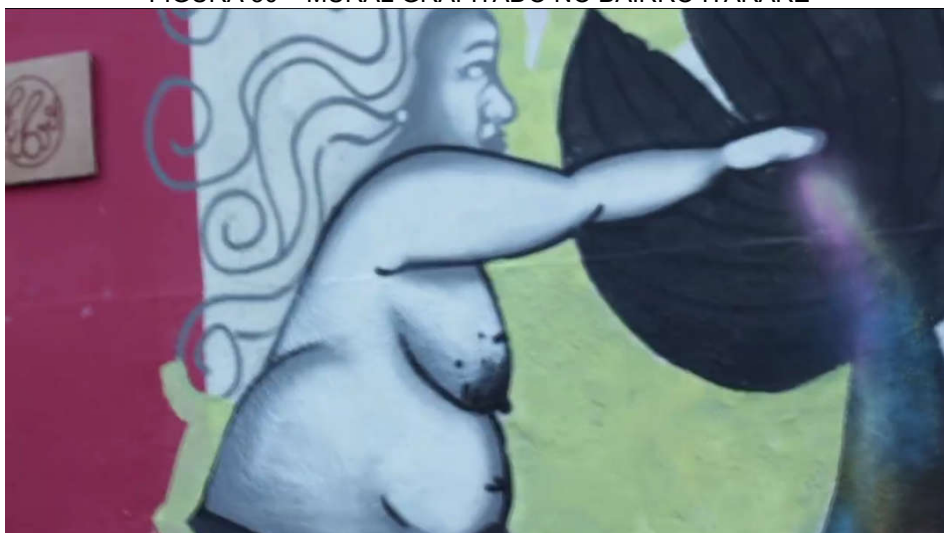
FONTE: arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

As marcas narrativas evidenciadas pelas figuras 27, 28 e 29 reposicionam o corpo indígena como território de luta, desconstruindo o mito da passividade da mulher latina e mexicana frente à dominação colonial. Muito pelo contrário, os símbolos de protesto como as máscaras e o lenço cobrindo o rosto situam essas mulheres em uma posição de resistência em relação ao mundo, remetendo ao protesto e a combatividade.

O lenço verde encobrindo parte do rosto da figura 27 dialoga diretamente com lenço adotado pelas argentinas na campanha pelo aborto legal e seguro. A utilização dos lenços como elemento de luta política na América Latina começou nos anos 70 pelo movimento “Mães da Praça de Maio”, pelo grupo de mulheres argentinas que tentavam descobrir o paradeiro de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar do país. Além disso, o enunciado verbo-visual “Vivas nos Queremos” resgata a máxima que movimentou o México, e se alastrou por outros países latinos, em protestos contra a violência de gênero, estabelecendo conexão e irmandade entre as mais diferentes mulheres latinas e mexicanas, que são a base histórica originária apagada dos nossos territórios, revelando também a influência da experiência com os movimentos feministas latinos por parte das principais organizadoras do festival. “Somos a chama que vem do coração”, demarca a potência dessas experiências e das vivências das mulheres.

O quarto e último grupo de imagens desvela marcas narrativas acerca de corpos que transgridem. A retratação de corpos nus, seios e genitália à mostra conflitam com a ordem moral do atentado ao pudor, desnudando e demarcando a existência do corpo gordo, cheio de marcas e imperfeições, que escapa aos padrões estéticos de beleza, sendo socialmente tido como feio, doente e aversivo. Além disso, as marcas narrativas se inscrevem em torno de um corpo híbrido, associado a elementos do mundo animal e mitológico - asas, caudas e uma tromba de elefante - misturados a esses corpos, transgredindo tanto os limites dos corpos, quando das regras sociais, harmonizando-os com o mundo natural e mitológico e com o espaço urbano.

FIGURA 30 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 31 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ISÃO BENEDITO.



FONTE: arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

As figuras femininas com os seios à mostra dos grafites das figuras 30 e 31, tendo a parte inferior completada com caudas, remetem à figura mitológica das sereias, arquetipicamente representadas como belas e encantadoras. Um ser

mitológico metade mulher e metade peixe, capaz de atrair e encantar marinheiros que ouvissem o seu canto. A subversão do ideal de beleza se dá justamente na representação desta associação com o corpo gordo e marcado com um dos símbolos mitológicos do belo. Tais expressões visam ao rompimento de rótulos e estigmas que condenam esses corpos à ocultação e à correção, promovendo a reflexão de que a beleza também pode ser vista no corpo que escapa aos padrões estéticos e desafiam os padrões morais.

FIGURA 32 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: acervo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

FIGURA 33 – MURAL GRAFITADO NO BAIRRO ITARARÉ



FONTE: arquivo pessoal de Amanda Brommonschenkel.

O enunciado verbo-visual “somos belas” associado ao corpo nu da figura 33 localizado ao lado da figura 32, provoca ao transeunte uma experiência estética outra em relação ao corpo nu em lugares públicos. Não se trata de um corpo esteticamente perfeito para o deleite do olhar externo, mas um corpo que transita entre o possível e o impossível, a partir das formas humanas e animais, com suas asas e uma face de elefante. O sangue menstrual que corre entre as pernas da figura 32 coloca em cena uma das coisas que há de mais natural na anatomia feminina e que é sistematicamente escondido.

Esses grafites desvelam marcas narrativas da nudez naturalizada, e até ironizada a partir das formas animais, no qual a noção de pudor não é inteligível. A vizibilização dos corpos se materializa de forma insubmissa, provocando o questionamento sobre o local de existência destas mulheres e destes corpos, por meio da provocação do auto definir-se bela a partir da subversão das características estéticas do corpo magro e perfeito e das regras e morais da sociedade

contemporânea, que situam esse corpo como local de rejeição, de vergonha, devendo ser escondido.

Destacamos que as marcas narrativas do FEME/ES, em interação e apropriação do espaço urbano, revelam diferentes enunciados que convergem para uma feminilização da arquitetura da cidade, na reterritorialização deste espaço, no qual a temática da mulher se constrói a partir de uma estética feminista, no qual é possível ainda apreender que os aspectos plásticos das imagens se relacionam com as experiências pessoais das grafiteiras, em profundo diálogo com temas da agenda feminista e a experiência social e urbana, produzindo para um movimento de reterritorialização tanto da cidade, quanto no debate público sobre os temas intrínsecos.

A conexão dialógica entre ativismo e os feminismos empoderam as mulheres a questionarem e resistirem aos regimes de invisibilidade a que estão submetidas nas dinâmicas sociais, intervindo na realidade social, provocando deslocamentos nas dinâmicas de relação de poder na cidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da pesquisa, na qual nos debruçamos sobre a constituição do território urbano e a territorialização da mulher na cidade e acerca das formas de resistência por meio das manifestações artísticas, apreendemos que, inserido contexto das articulações coletivas e ativistas, associados aos feminismos, os coletivos ativistas de mulheres encontram na arte urbana, nesse caso, especialmente apoiados na linguagem do grafite, meios de produzir deslocamentos e desterritorializações na dinâmica social, trazendo novos elementos para a comunicação urbana, no sentido de romper com os regimes de invisibilidade das mulheres na cidade. Um rompimento que converge no sentido de politizar as experiências com o urbano, a partir da perspectiva e experiências destas mulheres artistas. Essas práticas por sua vez criam fissuras aos paradigmas dominantes, viabilizando a produção de novos territórios simbólicos.

No contexto da conformação da história da cidade e da história urbana tal qual aponta Santos (1994) da cidade de Vitória, seguindo uma lógica hegemônica, conforma-se de maneira a atender aos interesses hegemônico, em um primeiro momento das forças coloniais em ação, e, em um segundo momento, aos interesses políticos baseados em uma lógica desenvolvimentistas e higienista, de maneira geral,

as mulheres passaram ao largo deste processo ao serem desconsideradas enquanto grupo social no processo de planejamento e desenvolvimento urbano, que culmina em uma limitação da experiência urbana e em uma sintomática invisibilidade e silenciamento no território da cidade, que é simbólica, sobretudo, sobre as ausências ou pouca presença e representatividade nos espaços sociais, inclusive na arte urbana.

Observamos que as grafiteiras e produtoras culturais do Coletivo das Mina (CdM), centram-se na organização coletiva para se articularem no sentido de irromper com esses regimes de invisibilidade, tanto na cidade, quanto na própria cena da arte urbana, em uma forma atualizada de cooperação entre elas como fonte de poder e proteção, tal qual nos arranjos pré-capitalistas, conforme aponta Federici (2018). A apropriação do grafite, a partir de uma estética feminista, como potência criativa e política que, a partir de uma perspectiva ativista de reivindicação e apropriação da cidade e maior participação e representatividade no cenário artístico

capixaba, fornece outras possibilidades, novos olhares, construindo marcas narrativas acerca de visibilização da mulher em sua multiplicidade. Uma atuação que promove fissuras também nessa visão universal do que é ser mulher e da mulher na cidade; rachaduras essas que levam à geração de representações outras.

A realização do Festival de Mulheres no Graffiti/ES (FEME/ES), uma das mais destacadas realizações do coletivo, fomentou durante a semana do Dia Internacional da Mulher, em 2016 no Território do Bem, um importante debate sobre a visibilização e valorização da mulher, em uma das cidades mais violentas para elas. Verificamos que as imagens dos murais realizados durante o FEME/ES produzem marcas narrativas focadas justamente nessas muitas formas de mulheridade, tendo as próprias contradições da cidade como material para sua atuação, como o escopo social estético para o projeto. Uma cidade masculinizada, na qual atua-se na modificação dessa estrutura em matéria de ação e de comunicação, transformando a própria cidade em um ambiente de práticas simbólicas que criam sentido de rompimento com a lógica normativa da cidade. Uma produção que traz a dissonância essencial à promoção das transformações sociais objetivadas tanto pelo ativismo quanto pelos feminismos.

Dentro desse contexto, as imagens acerca do feminino produzidas no cenário do festival desvelam uma relação dialógica entre o grafite, com os engajamentos, ativismos e um pensamento feminista das artistas envolvidas na realização do FEME/ES e na construção do CdM, fomentando uma estética de resistência. A politização da experiência urbana e social destas artistas está diretamente vinculada à perspectiva do ato responsável (BAKHTIN, 2010), tendo em vista que o ativismo, aliado a uma estética feminista, mostra-se como meio, método para um posicionamento ético, singular destas mulheres, localizado no seio de um contexto social de invisibilidade e silenciamento, a partir de suas vivências e experiências, configurando uma atitude responsiva dentro destas dinâmicas sociais.

O agir ético materializa-se na realização de imagens que compõem as marcas narrativas centralizadas na experiência subjetiva e objetiva do feminino das artistas com seus corpos, suas histórias, suas resistências e lutas, que vão ao encontro das experiências de muitas mulheres e produzem uma reterritorialização do espaço urbano do Território do Bem no sentido de feminilizar aquela arquitetura urbana. Visibilizar o feminino, onde só se via uma conformação territorial baseada nas perspectivas masculinas.

Os murais do grafite na cidade atraem olhares. E essa atração, ainda que dure um pequeno período de tempo, oportuniza transformação. Traz a atenção do espectador para importantes temas cotidianos, o que viabiliza a reflexão sobre as inúmeras possibilidades de uso do espaço urbano. Logo, o ativismo perfilado às expressões estéticas de subversão, contestação e estruturação de novos valores, práticas e desejos, se torna significativa ferramenta de visibilidade, de rompimento das normas, de promoção de mudanças. O ativismo, aliado à uma estética feminista, desvelam outras relações possíveis com a cidade, potente ferramenta de visibilidade e rupturas na dinâmica da cidade, demarcando os saberes e experiências hegemônicos para dar visibilidade a outros saberes e experiências coexistentes na cidade, possibilitando outras relações possíveis com este território.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Júlia. **Textualidades contemporâneas: palavra, imagem, cultura**. Vitória, Edufes, 2012.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Uma introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa, 90 Graus Editora, 2005.

ARCE, José M. **Vida e barro duro: cultura popular juvenil e grafite**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Carlos, Pedro & Jorão Editores, 2000.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2010.

BATLIWALA, Srilatha. El significado del empoderamiento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. In: LEÓN, Magdalena (Org.). **Poder y empoderamiento de las mujeres**. Santa Fé de Bogotá, T/M Editores, 1997.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin. Outros conceitos-chave**. São Paulo, Ed. Contexto, 2010.

_____. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, n.8, v.2., p. 43-66, jul/dez 2013.

BOVENSCHEN, Silvia. “Existe uma estética feminista?”. In: ECKER, Gisela (Org.). **Estética Feminista**. Barcelona: Icaria Editora, 1985. pp. 21- 58

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. **Revista Lugar Comum**, Rede Universidade Nômade n. 18 – novembro 2002/junho 2003, pág. 91-102.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CARLOS, Ana Fani A. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. São Paulo, FFLHC, 2007.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CASAGRANDE, Braz. **Novo Arrabalde: conservação e ocupação urbana na concepção do projeto de expansão da cidade de Vitória**. São Paulo, 2011. Disponível: em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-23112011-144448/pt-br.php>. Acesso em 15 de julho de 2018.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAIA, Miguel. Ativismo – política e arte hoje. **Revista Aurora**, n. 1, São Paulo, p. 9-11, 2007.

COELHO, Teixeira. **Guerras culturais. Arte e política no novecentos tardio**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2000.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.
_____. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo, Boitempo, 2017.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 4, No 2-1, 2015, p. 13-27.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo, Editora Elefante, 2018.

FERRARA, Lucrécia. Cidade: meio, mídia e mediação. **Revista Matrizes**, v.1, n. 2, 2008, p. 39-53.

FORTUNATO, Danielle de Oliveira Bresciani. Uma análise do Espírito Santo à luz do processo de implantação dos grandes projetos. In: **Dimensões**, vol. 27, p. 40-62, 2011.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo**. Madri, Ediciones Akal, 2001.

GALETTI, Camila Carolina Hildebrand. **Direito a cidade e as experiências das mulheres no espaço urbano**. 41º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, 2017.

GITAHY, Celso. **O que é grafitti**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

GONÇALVES, Fernando. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. **E-compós**, Brasília, v.13, n.1, jan/abr 2010.

GUASCH, Ana Maria. Arte Posmoderno Actvisita y Alternativa en Estados Unidos. In:
El Arte del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural. Madrid, VEGAP, 2000;

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 5ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
_____. **Viver no limite: território e multi/ transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo, Loyola, 1993.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. In: **Revista Mediações**, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, jul/dez, 2015.

KLUG, Letícia Beccalli. **Os reflexos do planejamento urbano na construção da paisagem da cidade de Vitória.** In: VIII Seminário da História da Cidade e do Urbanismo, 2004, Niterói. VIII SHCU, 2004.

LAZARIN, Luis F. Grafite e o ensino da arte. In: **Revista Educação & Realidade**, n. 32, v. 1., p. 59-74, 2007.

LEITE, Aline. Nova arte pública de gênero: práticas de arte e feminismos da América Latina. In: CIRILLO, José A; GIL, Fernanda G; GRANDO, Ângela (Orgs.). **Artistas, autoria e as práticas colaborativas.** São Paulo, Intermeios, 2013, p. 45-49.

MACÊDO, Érika. **Pelos muros da cidade: uma leitura de imagem do graffiti de Vitória.** Vitória, Editora FAPES, 2016.

MAGRO, Viviane M. M. **Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas.** Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

MAHEIRIE, Kátia; ET AL. Coletivos e relações estéticas: alguns apontamentos acerca da participação política. In: MAYORGA Claudia; et al (Org.). **Juventude e a experiência da política no contemporâneo.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012, p. 143-167.

MASSEY, Doreen. **Space, place and gender.** University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
_____. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.** Bertrand Brasil Editora, Rio de Janeiro, 2008.

MATTOS, Rossana Ferreira da Silva. Segregação sócio-espacial e violência urbana na região metropolitana da Grande Vitória. In: **Dimensões**, Vitória, v. 25, p. 249-265, 2010.

MESQUITA, André L. **Insurgências poéticas – Arte ativista e ação coletiva.** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIGUEL, Luis Felipe. Carole Patman e a crítica feminista do contrato. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, fevereiro/2017.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia (Org.). **Feminismo e política: uma introdução**.

1ª ed., São Paulo, Boitempo, 2014.

MONTEIRO, Peter Ribon. **Vitória: Identidade e Visibilidade**. 1 Simpósio Sobre Comunicação Visual Urbana, 2012.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Antropologia e Arte** (On-line), v. 4, n. 2, 2015.

NADER, Penha Mara F. Topomínia e relações sociais de gênero: o caso de Vitória. In: NADER, Maria B.; RANGEL, Livia A. S. (Orgs). **Mulher e gênero em debate: representações, poder e ideologia**. Vitória: Edufes, 2014.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. São Paulo, Editora Objetiva, 2018 (e-book).

OLIVEIRA, Anita Loureiro. Mulheres e ação política: lutas feministas pelo direito à cidade. In: **Revistas Percursos**, Florianópolis, v. 19, n. 40, p. 111-140, mai/ago, 2018.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8.ed. Campinas: Pontes, 2008.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de PósGraduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PERROT, Michelle. **As mulheres e ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo, Editora USC, 2005.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução: Maria Cecília França. São Paulo, Editora Ática, 1993.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. In: **Verve**, São Paulo, n. 6, p. 279-296, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

REIFSCHNEIDER, Elisa. Arte em espaços não convencionais: grafite como força motriz da apropriação do espaço público urbano. In: **Revista Polêmica**, v. 15, n.3, p. 34-47, out/nov/dez, 2015.

SACK, Robert D. O significado de territorialidade. In: DIAS, Leila C; FERRARI, Maristela (Orgs.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo, Hucitec, 1994.

_____. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

_____. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed., São Paulo, EDUSP, 2006.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo, Expressão Popular, 2010.

SILVA, Armando. Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti. Bogotá: **Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo**, 1987.

SILVA, Joseli Maria (Org.). **Geografias subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidades**. Ponta Grossa, Toda Palavra, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para um método comunicacional**. Petrópolis, Vozes, 2002.

STUBS, Roberta; FILHO, Fernando Silva Teixeira; LESSA, Patrícia. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividades. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 26(2), 2018.

TARTAGLIA, L. O visível e o invisível: paisagem urbana e arte pública. Élisée, **Rev. Geo**. UEG – Anápolis, v.4, n.1, p.126-139, Jan./jun. 2015.

TAVARES, Jordana F. **Graffiti o muro, a parede, a universidade e até a galeria**, São Paulo: IV Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana. **Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras**. Arteologie, n. 5, web, 2013.

VIEIRA, Claudia Andrade. COSTA, Ana Alice Alcantara. Fronteiras de gênero no urbanismo moderno. In: **Revista Feminismos**, v. 2, n.1, jan., p. 17-27, Salvador, 2014.

VILLAGRÁN, Paula Soto. Patriarcado y orden urbano. Nuevas y viejas formas de dominación de gênero em la ciudad. In: **Revista Venezoelana de Estudios de la Mujer**, v. 19, n. 42. Caracas, 2014.

WELLER, Vivian. A presença feminina nas sub(culturas) juvenis: a arte de se tornar visível. **Revista Estudos Feministas**. V.13. n.1. Florianópolis. Jan./abr., 2005).

ZANELLA, Andréa; et al. **Jovens na cidade: arte, política e resistência.** In: MAYORGA Claudia; et al (Org.). n. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012, p. 121-142.

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista com Kika Carvalho

Data: 30/07/2018

I – Iniciaremos com questões sobre aspectos que irão ajudar a caracterizar o sujeito e a forma de ação artística.

- Há quanto tempo você grafita e como você ingressou no universo da arte urbana?

Eu comecei a grafitar em 2009, foi a partir da minha inscrição na oficina de graffiti no CRJ e se deu pelo fato de que eu já desenhava desde criança, minha primeira viagem para fora do estado foi para receber um prêmio de uma animação que eu tinha participado da execução quando eu tinha 12 anos, então assim, desde muito nova que eu já desenho bastante e acabo me destacando por isso. Com 17 anos eu estava morando com meu pai, um ano que morei com meu pai, eu estava no ensino médio, meus pais são separados desde que eu tinha uns 7 anos e eu sempre morei com a minha mãe e nesse ano eu estava morando com o meu pai e ele mora perto do CRJ na Ilha de Santa Maria e eu já desenha e vi a oficina de grafite gratuita na parede externa do CRJ, antigamente não tinha aquele restaurante popular, tinha uma parede grandona e tinha a letra do grafite, depois que eu fui entender que era o *White Style*, com o nome de cada membro participante da oficina, como se fosse um trabalho final, dentro desses nomes tinha o nome Bia, de rosa, e aí eu fui entender que dentro da linguagem do grafite, eu poderia aprender a utilizar cor, por que as coisas eram muito coloridas e pensei que ia aprender a colorir meus desenhos, por que eu desenhava... e além disso, fui entender pela Bia que eu podia fazer parte daquilo, por que tinha uma menina que estava fazendo aquilo e por que eu não poderia fazer. Eu me inscrevi nessa oficina, a gente interagia, conversava, teve um dia que cada um ficou de levar sua pasta de desenho, todo mundo desenhava, e aí trocando essa ideia, mostrando os desenhos um para o outro, tinha uns meninos que já tinham uma *crew*, a PMM Crew, lá pelos lados de Inhaguetá, Caratoíra, Bela Vista e dois deles participavam da oficina, um deles já era da *crew*, o outro não, mas morava perto, era conhecido, me chamaram para pintar com eles, eu e o Mike, nós entramos para a *crew* juntos e desde então eu comecei pintar com eles, lugares

abandonados – que era grafite mesmo, que é pintar em áreas que a gente não tem autorização para tal – na base da ilegalidade eu comecei a pintar na rua com esses meninos que foi a minha primeira *crew*. A partir disso eu não parei mais, 2009, eu tinha 17 anos e estou até agora, atualmente eu tenho 26, que vai dar daqui a pouco 10 anos.

- Quais são os desafios encarados para atuar neste universo da arte urbana atualmente? Mais especificamente, quais os desafios para mulheres participantes do movimento do graffiti no ES?

O primeiro desafio é que o espaço urbano não foi feito para pessoas, foi feita para veículos. Segundamente, as pessoas que ocupam esse espaço não são as mulheres, historicamente, mulher é designada para habitar o ambiente doméstico e em terceiro lugar que, sendo eu uma mulher negra, se meu corpo está ocupando esse espaço público, ele é entendido como público também, as mulheres em geral, mas a mulher negra, historicamente, tem essa construção de estar na condição de escravizada e ter seu corpo submetido a violências sexuais, que é entendido que aquele corpo pertence aos senhores de engenho, então ele tá subordinado a tudo, as forças do trabalho, inclusive sexual. Historicamente né, globalização, vários estereótipos que reforçam na contemporaneidade essas coisas, então, essa é a carga que vai somando e ela pesa bastante para mim enquanto mulher negra ser grafiteira. Outro ponto é dentro do próprio meio do grafitei, hoje em dia nem tanto, graças ao debate do feminismo que tem sido disseminado, mas no início eram poucos homens que entendiam de ter esse tratamento igualitário, ter que encarar como grafiteira, como eu comecei nova, eu fui me tornando mulher dentro do movimento hip hop, a partir do momento que eu entrei, também foi o momento que eu entrei na universidade, eu fui percebendo coisas que eu não entendia, mas que me deixavam mal, mas eu não sabia exatamente o porquê. Além dessa questão de ser assediada por grafiteiros mais velhos, com discurso de querer fortalecer o meu trampo e me chamar para rolê, mas quando você está lá com o cara, você entende que não é exatamente isso que ele quer e de ter sido agarrada, efetivamente, por um grafiteiro mais velho, que sempre se mostrou muito parceiro, mas na verdade não era esse o interesse dele. Mas por outro lado eu também tive grafiteiros que me ajudaram, que é o caso do Fredone que sempre me apoiou muito e enquanto

grafiteira, junto com outros grafiteiros e diante desses grafiteiros, não necessariamente eles me faziam esse tipo de violência, mas de estar do lado deles, tem a resposta da sociedade, se eu estou pintando um muro de cinco metros, mais dois grafiteiros, mesmo que em relação a eles eu tenha muito mais técnica, esteja executando um trabalho muito mais dedicado que eles, se uma pessoa fala que o trabalho está maneiro, quer fazer na empresa e vai lá perguntar, ele não pergunta pra mim, ele ignora totalmente a minha existência e vai perguntar para aqueles outros dois homens presentes ali, mesmo que um deles esteja trabalhando muito menos que eu, eu sou mera auxiliar, se é que eu sou percebida ali, então essas são as minhas dificuldades, diante de estar presente no movimento.

- Existe uma temática / estética que você mais aborda? Existe uma preocupação / necessidade, enquanto artista, em abordar temas sociais e de ordem política relacionadas ao universo da mulher?

Eu tinha muito essa coisa de produzir mulheres e meninas mais em um viés de belo, uma coisa mais ornamental, em 2013 que eu comecei a abandonar essas figuras femininas que foi quando eu comecei o projeto “Prazer, eu sou o seu espírito santo”, que ele veio com a primeira imagem que era a imagem de um caixão preto, com o símbolo do espelho de vênus só que com uma pequena falha na parte que aí delimita o círculo e a cruz, como se fosse uma interligação, essas mortes estão sendo cometidas no estado do Espírito Santo e como o estado do Espírito Santo, tendo esse nome... é muito contrastante o Espírito Santo ser o estado que mais mata mulheres no Brasil e a partir dessa incógnita que eu me desprendi parcialmente, por que no projeto eu não assino meu nome, atualmente, que eu tenho me colocado mais por que foi publicado em livro com minha autoria lá, mas até então eu coloquei o projeto nas redes sociais, alimentava, sem assinar meu nome, aí as imagens seguintes nenhuma delas trazia a figura da mulher, mas debatia o tema do feminino de outra forma, não precisa estar a cara da mulher lá, mas a violência que afeta diretamente as mulheres, então, dessa forma eu me desprendi do feminino visualmente, de uma forma esteticamente agradável, para tratar do feminino de uma forma mais direta, debatendo um tema mais pesado que é a violência, que não nada esteticamente agradável ter um caixão na parede, meio carnicheiro inclusive. O projeto ainda está acontecendo, eu criei outras imagens,

outros trabalhos, só que ele foi reverberando em outras coisas, o projeto ainda está lá, por que eu acredito nesse viés da religião, do conservadorismo, como ele é interligado nessa perpetuação de violência e, atualmente, essa pesquisa que inicialmente tratou dessa questão da violência e religião, ela tem perpassado outras questões que já afetam diretamente a minha imagem em si, como mulher, e como negra também. Essa pesquisa acabou virando a pesquisa de violência e gênero e agora com recorte racial, o mapa da violência de 2015, se eu não me engano, é um respaldo teórico que não fica só na suposição de dizer que é coisa da minha cabeça, que estou sendo vitimista, então tem uma pesquisa que dá um respaldo de que violência doméstica está nesse nível no Espírito Santo, ela diminuiu em relação às mulheres brancas e aumentou em 200% em 10 anos em relação às mulheres negras, então o porquê disso, eu vou problematizar essa questão.

- Quais as suas principais referências visuais / estéticas?

Referências estéticas, logo no começo quando eu pintava as bolinhas com olho e bolinha, era referência de cultura pop japonesa, eu como, não diferente de muitos jovens que gostavam de anime, mangá, não necessariamente consumia muito isso, até por que é um consumo que exige dinheiro e era uma coisa que eu não tinha, nunca tive, mas gostava da estética, aí isso influenciou meu trabalho logo no começo.

Quando eu entrei na universidade eu fui conhecendo outros trabalhos, artistas do universo das artes em si, a Audrey Kawasaki, uma das artistas que mais me influenciou, só que assim, um fato que eu não devo ignorar é que eu presenciei diretamente violência doméstica na minha casa e não só violência doméstica, mas respaldada por um discurso religioso, que se aquela mulher, no caso a minha mãe, estava sendo agredida é por que ela merecia, ela era uma vagabunda, por que isso e aquilo, e as mesmas pessoas que defendiam o agressor que no caso era o meu pai, eram pessoas que estavam todo domingo lá na igreja falando sobre perdão e eu achava contraditório, desde muito nova era uma coisa que me enojava muito e ao longo do tempo eu fui percebendo isso, aí foi sendo uma coisa cumulativa, uma coisa que sempre me movimentou a produzir coisas foi a minha inquietação, uma coisa que eu não acho justa, eu quero falar disso e a forma que eu falo é de uma maneira visual, desenho, pintura, gravo, enfim, essas questões me influenciavam e

influenciam até hoje. Se eu me deparo com uma questão que me incomoda, eu me movimento, então o incômodo me movimenta, enquanto eu me sentir incomodada, eu estou me movimentando.

II – Agora vamos abordar a organização coletiva das artistas

- Como surgiu o CdM? E como é/foi a sua participação na organização do coletivo?

Em 2012 o coletivo surgiu, em 2011 eu era, até então, a única mulher atuante no grafite de estar pintando na rua efetivamente, tinha a Keka que fez a oficina comigo em 2009, mas ela parou de pintar por um tempo, por questões pessoais, acabou voltando, parando de novo e depois voltando. Eu ficava incomodada com isso de só eu estar sendo requisitada nos rolês, por mais que eu gostasse dos meninos da PMM, que sempre me respeitaram muito, não tenho nada para falar deles, foi uma vivência muito boa, tive o privilégio de ter essa vivência maravilhosa logo no início do grafite que foi com eles, mas eu sentia falta de ter outras mulheres comigo, não sabia exatamente o porquê, mas eu sentia essa necessidade. Em 2011 teve o mutirão Viver a Cores na Ilha do Príncipe, que é um evento que acontecia todo ano, que o LDM Crew que fazia ele acontecer, aí nesse evento estava eu pintando, a Keka, a Reca que também fez oficina com a gente, a Aline Dantas que é skatista, a Paulis, a Raísa Dantas, a Karen Valentin e a Lêda, que é de Cachoeiro, mas na época se apresentou como alguém de São Paulo, foi a primeira vez que eu participei de um evento que tinham meninas além de mim e no máximo a Keka e eu fiquei muito empolgada com aquilo e pensei que se juntar todo mundo forma uma *crew* só de mulher, daí eu chamei as meninas pra conversar, a gente se reuniu na Pedra da Cebola para sentar e conversar sobre formar uma *crew*, pra gente se fortalecer, ajudar uma a outra, sair para pintar juntas e assim nasceu o Coletivo das Mina. Na época a gente também chamou a Bia para essa conversa, ela estava pintando ainda, a Bia é antecessora a mim e minha referência dentro do grafite, a gente se juntou e formou a *crew* que foi se movimentando assim, a Karen na época não tinha pintando, eu vi um bomb da Karen Orkut, eu ficava sondando as meninas possíveis para entrar no coletivo, aí chegava no grupo e falava tem uma menina assim e tal, tá mandando um bomb, vamos chama-la para trocar ideia, aí no decorrer disso algumas meninas saíram outras vieram e foi essa movimentação até essa formação

que a gente está hoje, a composição hoje sou eu, a Amanda, Nay, Quatro Sete, Pera – a Paola Perales – a Hero – Heloísa Alves – , a Maria Eduarda Gimenes e a Nay Valente.

- Atualmente, como é o funcionamento do coletivo?

Olha, eu tenho até um incômodo com isso, já tive vontade de sair do coletivo algumas vezes, como eu estive na base na criação, fico meio assim de largar de mão, mas eu sinto que parece que tem que ter sempre essa provocação para as coisas se movimentarem, tipo se não chamar não sai nada, mas isso mudou um pouco depois que a Amanda e a Pera entraram, são pessoas muito participativas, tentando de alguma forma, mesmo que seja pegando trampo e assinando com o nome do coletivo. É isso, a gente já foi muito mais ativa, em 2012 mesmo a gente faz parte de pinturas nos terminais na Grande Vitória, a Ana Lúcia Resende que é componente do Coletivo Femenina que é um dos coletivos feministas mais antigos da Grande Vitória, ela fez esse diálogo comigo, ela já acompanha o meu trabalho, acompanhou o coletivo e fez esse convite na época ela estava na Secretaria das Mulheres do Governo do Estado, a gente foi trilhando esse caminho de virar uma referência de grafitei em relação a mulher, que impulsionou bastante e tá impulsionando até agora no crescimento de meninas pintando, sobre a influência, de ter alguma coisa para se espelhar, eu particularmente sempre procuro, agora nem tanto, mas tipo, ver uma possível potencialidade em uma menina que pode reverberar e crescer dentro do grafite eu já chamo para pintar, divido a minha tinta por que as vezes não tem material, mas eu já chamo para pintar para incentivar mesmo por que essa que é a proposta.

- Como você avalia a importância da organização coletiva para a produção do grafite das mulheres?

Acho que é extremamente necessário por que se for esperar pelos homens para fazer alguma coisa, se acontecer, a gente vai esperar muito tempo, a gente tem que se movimentar mesmo, ajudar uma a outra por que ninguém faz nada sozinho, é foda, é sinistro, mas você sempre vai depender de alguém, então é extremamente necessário. A gente se apoia, as vezes tem a questão financeira, a pessoa não tem

muitas condições de comprar o material que é uma parada cara, eu hoje em dia quase não compro spray, por que eu faço trabalho comercial e já vai colocando no orçamento, aí quando vai ver tem um monte de lata de spray em casa, então assim, o que que eu vou fazer com isso, já tive minha fominhagem (sic) de pintar muito mais, mas eu penso que se eu não estou atuando, não estou gastando essas latas, por que não incentivar uma mina que faça isso e eu sei que isso marca as pessoas e elas vão fazer o mesmo, por que elas vão lembrar que alguém fez isso por elas, então é um trabalho de formiguinha.

- Quem impacto o CdM espera provocar na sociedade com suas intervenções?

Eu sempre esperei muita coisa, eu sou bem frita, o mínimo que eu sempre esperei, que vejo que deu resultado, é a gente se fortalecer enquanto mulher, se uma pessoa está sozinha, por exemplo, tem dez homens e uma menina está sozinha ela vai se desestimulando por vários fatores e chega uma hora que ela para de pintar e aqueles dez homens permanecem lá. Se a gente está entre a gente, por mais que a gente se inicie com dez e uma vai se desestimulando por que, por exemplo, virou mãe e vai ficar naquilo e outras vão focar em outras coisas, de dez a gente ainda está em sete que podem gerar outras três interessadas, vamos somando e multiplicando, acho que nesse sentido o coletivo funcionou muito bem, principalmente no FEME, que foi o festival que a gente fez em 2016, teve muita menina que esteve pela primeira vez que esteve diretamente pintando, ou mesmo trabalhando em produção, fazendo coisas que não são coisas que elas faziam em outros ambientes que não era dominados pela presença majoritariamente feminina, acho que a gente sempre acaba colhendo resultados.

III – Falando especificamente sobre o Festival Mulheres no Grafite

- Como surgiu a ideia do FEMME?

O FEME, em 2014 eu viajei para o Peru para o festival Nosotras Estamos Em La Calle, que é um festival de cunho feminista, o ponto principal dele é o grafite, mas ele tem outras várias coisas que acontecem tem feira, tem rap, tem aula de dança, oficina de saia indígena, várias coisas e é um festival de cunho feminista. Eu já havia presenciado o movimento feminista aqui do estado, através do Coletivo Feminina,

mas eu não tinha dimensão que o feminismo na América Latina é muito mais forte nos outros países que no Brasil, o Brasil, apesar de estar crescendo bastante nos últimos três, quatro anos, antes disso era aquela coisa, feminazi, a estranha, a feia, a cabeluda, que hoje em dia já entende-se que qualquer tipo de mulher é feminista, mas até então não era entendido desse jeito, aí quando eu me deparei com o *Nosotras Estamos em La Calle*, a dimensão que era, por que era um evento que cobria, pelo menos das grafiteiras, tinha uma representante de cada país da América Latina e do México, eu fui a única brasileira selecionada, por que tinha uma seleção prévia, tinha uma tema, na época que eu participei era Mulheres e Comunidade, você mandava um esboço sobre alguma pintura mural que você queria executar, aí eu fui selecionada. Em 2015, se eu não me engano, a Amanda participou do FEMINEN que foi no México, em Oaxaca, um festival também de cunho feministas, similares os dois, e aí a gente juntou essas duas vivências para criar o FEME, o festival aqui no Espírito Santo, dentro da possibilidade do Espírito Santo e a gente se surpreendeu muito, tanto com o processo que foi bem cansativo inclusive, mas que deu muito resultado bacana.

- Como se deu a organização do evento? Quais as dificuldades materiais para realização do evento?

A gente não tinha inclusive a dimensão que ia tomar esse tamanho, a gente sentou para escrever, até conversei com a Amanda que a gente tem que sentar para escrever o FEME 2, nesse edital que saiu agora. A gente aprendeu muito nesse processo, uma das coisas que a gente se deu conta é que a gente, enquanto coletivo, não ia dar conta das demandas que tinham para ser executadas, apesar de eu, Maria Eduarda e Amanda termos ficado boa parte da pré-produção, boa parte não, toda a pré-produção nas costas, aí na semana que tinha que executar, tinham muitas meninas participando, mas a pré-produção, que é fazer tudo acontecer, até chegar lá foram três meses de trabalho, sugou muita energia, muito tempo, muito trabalho da gente. A gente fazia contato com patrocinador, viabilizar casa, na época tinha a Libre, mas tinha que pagar conta disso, sustentar aquilo, comprar material, tem que responder e-mail de todas que enviaram, selecionar, responder com atenção, então foi uma demanda bem grande e puxada. A primeira coisa que a gente tomou um tapa foi que pensamos em fazer uma reunião aberta, apareceu um

monte de meninas, então a gente viu que não estávamos fazendo nada sozinha e o que a gente fazia estava sendo acompanhado, aí foram aparecendo mais meninas e até então ninguém recebeu nada, todo mundo fez por que acreditava no rolê, aí quando a gente foi ver tinham núcleos de pessoas encarregadas de alimentação, captação de vídeo, áudio e fotografia, produção das meninas que vão pintar efetivamente (espalhar material) e a gente foi criando nichos de responsabilidade, cada um na sua área, as meninas que era do audiovisual da UFES ficaram no vídeo, as meninas de comunicação ficaram nas mídias sociais, então assim, a gente aprendeu muito nesse de como as pessoas, dentro da coletividade, elas podem fazer coisas muito maiores, por que o edital que a gente passou foi de 10 mil, que estava eu como proponente, festival de cultura hip hop, e outro edital de 10 mil também que é o edital de Mulheres no Hip Hop, que era só o final de semana com apresentações musicais, a gente juntou o valor dos dois, no final deu 20 mil, pra criar uma semana de evento pintura, oficina, e no final de semana ter a pintura final e a apresentação musical, roda de break, batalha de rima, e assim, a primeira coisa é que o FEME foi pensado para ser dois dias e virou uma semana, por conta de toda a demanda, foram aparecendo meninas que podiam dar oficinas disso e daquilo, a gente foi incrementando para virar uma semana de atividades e diante disso a gente se deparou com várias questões, primeiro que as mulheres, esse grupo de mulheres que apareceram eram múltiplas, então a gente percebia essas questões de diferenças, mulheres brancas, mulheres negras, que as meninas negras estavam majoritariamente na cozinha, apesar da gente tentar intercalar, essa questão mesmo do nosso chamamento, por que o nosso chamamento está pautado na vivência da Amanda no FEMINEN, quem apresentava primeiro o recibo de compra de passagem tinha vaga garantida e se a pessoa não comprovou que tinha pago, perdeu a vaga dela, pra mim foi um pouco diferente, você mandava o portfólio e depois de aprovado a pessoa tinha que se virar para comprar a passagem, então a gente foi pautada nessa vivência da Amanda e depois a gente percebeu que a seleção foi elitista, por que participa do evento quem tem dinheiro para pagar a passagem ou quem tem dinheiro para se virar para pagar a passagem, isso foi uma coisa que a gente precisou repensar depois. Enfim, foram várias coisas que a gente repensou, mas enfim foi o primeiro evento, acho que a gente executou muito bem. Mas também, eu não cuidei dos e-mails, eu sou a grafiteira com mais tempo, conheço as meninas do circuito que grafitam, Mike Magrela que vai para exposição

em Nova York, Amsterdã, ela mandou um e-mail interessada em participar e foi respondido... não tinha que ter privilégios por que ela grafita e tal, mas seria um ganho muito maior para a gente tê-la aqui, do que ela vir para o Espírito Santo, acho que faltou esse cuidado. Nessa inscrição tinha menina que fazia artesanato em macramê e a outra que se inscreveu era namorada da outra, as meninas viam naquilo uma oportunidade de viajar e conhecer outras meninas, tipo, não era o viés, não teve esse cuidado de pedir as fotos dos tramos, se vai se inscrever, você escreve pelo menos um texto. Como você vai comprovar que está vindo para cá para pintar, que é o foco do evento, esses foram coisas que a gente teve que se tocar no próximo.

- Como se deu a escolha e a produção das imagens durante o festival? Qual a mensagem que queria ser passada?

Esse é outro ponto que a gente levou uns tapas na cara, por que a gente não fez essa curadoria anterior de definir que você ia fazer tal desenho, não tinha isso, a gente viu o trabalho das artistas, só que nem todo mundo que tem a preocupação de que você inserido na comunidade, no Território do Bem, que é São Benedito, Itararé, aquela região periférica de Vitória, então nem todo mundo tem a sagacidade e o respeito de entender que você está, momentaneamente, naquele espaço por conta de um evento, você produziu o que você produziu e vai embora, quem vai ter que lidar diretamente com aquela parede é o morador. Você tem que ter o mínimo de respeito sobre o que você vai pintar, por que você vai produzir e vai embora, senão fica igual aquela coisa de gringo que vai lá suga e dane-se as consequências disso, foi uma outra coisa que a gente teve ponderar, por que teve uma situação muito específica de uma menina, que participou do FEME, que ela fez umas mulheres em forma de sereia e ela fez uma mulher com uma faixa escrita “miss foda-se” com um dedo apontado e era um dos maiores muros do morro, um morador veio questionar aquilo por causa das crianças e a gente tinha que convencê-la de que aquilo não era bacana por várias coisas e ela ficou falando que estava sendo censurada, que liberdade de expressão, isso e aquilo. A partir do momento que a gente pediu permissão para pintar os muros, a gente tem que agir de acordo com as normas, uma coisa é você fazer grafite que você faz o que você quiser, se for presa, vai responder por isso, outra coisa é você, previamente, eu e a Amanda

especificamente, que fizemos parte de reunião de moradores, reunião de associação, conhecer cada pessoa responsável por aquele território e colocar a nossa cara, nosso nome, para vir outra pessoa e estar foda-se, vou pintar, não está nem aí para a relação que vocês construíram diante disse, é uma questão de confiança também, por que não é todo mundo que entra no morro, você precisa conhecer o morador que te insere lá, fala para a comunidade o que está acontecendo, as pessoas deveriam saber disso. Não teve uma escolha, cada um pintava o que te tocava, o que fazia parte do seu contexto e a gente ficava mediando, acho que isso aqui não vai ficar tão bacana, vamos fazer de tal jeito. O que a gente queria passar com as imagens é que mulher, independente de qualquer coisa, precisa ser respeita, segundo ponto é noticiar uma questão que está acontecendo e que não é debatido, que é o assassinato de mulheres e eu acho que a outra questão que, não necessariamente, é o ponto final que é a pintura, mas o próprio processo da gente, enquanto mulher, estar ocupando esses espaços já diz alguma coisa, eu lembro que no último dia rolou uma agressão em uma casa na rua que a gente estava pintando ali em Itararé, um cara ameaçando a mulher, ameaçando o filho, e a mulher apanhou dentro da casa e a gente estava, o simples fato da gente estar se mostrando, ocupando, se organizando, estar juntas em prol de alguma coisa já fala, já é um discurso, não é uma coisa comum, diferente das pinturas, o processo até elas serem realizadas falavam muita coisa.

- Quais eram os resultados esperados com a realização do FEMME? Vocês observaram alguma reação específica do público durante a realização do evento?

A gente teve essa pré-produção ferrenha de estar em reunião de associação, de falar o que é o coletivo, de mostrar o que é o nosso trabalho, de chamar pra parceria, por que não adianta a gente enfiar a cara no morro e o pessoal falar que não, não vai ser feito nada ali não e o negócio começar e acabar. Então a gente tinha que fazer essa parceria direta com as comunidades, tem a cabeça lá que vai chamar o resto, a nossa sede lá em Itararé, vai levar material, esse material vai ficar exposto no sol, se chover, tem escada, está com sede, onde bebe água, está lá em São Benedito e vai descer para almoçar em Itararé? Vamos fechar com a tia que faz o PF num valor mais em conta, ou ela vai alugar a cozinha dela para gente cozinhar,

tudo isso tem que ser dialogado, nada disso é construído de forma individual. Estávamos pintando um muro lá em São Benedito, umas meninas subiram lá e mandaram umas tags e perguntaram para uma mulher que estava em casa se podia pintar o muro e pintaram, depois o companheiro dela chegou e questionou aquilo, por tinha sido pintado e começou a bater na mulher e aí, eu fui saber disso depois, por que eu estava lá em baixo fazendo apoio, eu quase não pinte, fiquei mais fazendo base para as meninas, e eu fiquei sabendo disso depois e pensei que a gente está aqui justamente para falar exatamente disso e as pessoas estão de gandaia e a mulher que se foda na casa dela, não é assim, aí a gente foi dialogando, as meninas foram lá e conversam, pediram desculpas, que foram elas que fizeram e a mulher não tinha nada a ver com isso, então assim, além disso, tem as pessoas que ficam incomodadas e não querem que pinta, por que estar fazendo isso. Defendendo nosso trabalho lá diretamente na rua com as pessoas que estão transitando naquele espaço, por que é muito diferente você pintar uma parede na rua e um quadro no ateliê que fica você e você ali, no seu processo [grafite], vai passar um monte de gente para perguntar um monte de coisas, crianças, meninas que a gente tem a oportunidade de perguntar o que vai querer ser quando crescer, o que quer ser agora, vai lá e faz, não espera ninguém falar que você pode não, essas ideias que são trocadas de pouquinho em pouquinho.

- Foi realizado pintura mural ou graffite?

Eu, particularmente, prefiro chamar de muralismo, só que assim, as meninas que estavam pintando, em sua maioria, praticam o grafite, que é a pintura ilegal, então são grafiteiras, apesar de fazerem pintura mural e o nome grafite já ganhou um apelo midiático que chama a atenção, então foi proposital a gente usar o nome, mesmo sabendo que, conceitualmente, não era exatamente aquilo que a gente estava fazendo.

- Por que a escolha do Território do Bem para a realização do festival?

A escolha do Território do Bem veio um: por que a [Casa] Libre estava situada neste território, então a nossa sede para as meninas dormirem e tal, por que se fosse encontrar outro lugar para ser a sede teria custo de veículo e tal. Tem uma questão

do edital que se você compreender essas coisas das minorias, fica mais fácil de passar, então foi uma coisa que juntou com a outra. Além da necessidade né, a gente também poderia ter ido para São Pedro, mas a gente não tinha interesse em atuar nos grandes polos da cidade, a gente queria trabalhar em periferia, se a Libre estava ali, então facilitava, faria muito mais sentido.

IV – Por fim, vamos abordar de uma perspectiva política

- Como é a relação entre a artista/grafiteira com a cidade? Como é ser mulher e grafiteira neste espaço? (Corpo que não cabe no espaço público).

Para mim é foda, né. Logo que eu comecei, até determinado momento da minha vida, sempre levei a rua como uma extensão da minha casa, apesar de eu ter que entender que para ocupar aquele espaço eu tinha que fazer certas artimanhas. Às vezes eu estava me coçando para fazer um bomb e não tinha nenhum amigo meu para ir comigo, eu ia sozinha, andando de noite com a mochila nas costas e umas latas, mas meio que disfarçada de menino, uma calça larga, um moletom, cabelo preso, moletom por cima e assim eu ia, lida socialmente como homem ninguém me incomodava, no máximo para me assaltar, mas assaltar *tá de boa*, só tinha lata. Mas depois que eu fui vítima de violência sexual eu não consegui mais ter essa vivência de me sentir à vontade na rua, o medo de ter o corpo violado novamente, me prendeu muito no ambiente de casa, não tenho mais a mesa facilidade, inclusive tive dificuldades para voltar a sair com meus amigos para pintar, mesmo que fosse para ir com meus amigos, um hotel abandonado distante, mesmo sendo meus amigos eu não ficava ok com a ideia de estar indo para um local isolado com três homens, mesmo sendo meus amigos, era uma coisa meio irracional, o medo é uma condição de você se resguardar na sua vida, o medo é um instinto de sobrevivência, então a partir do momento que eu sofri esse trauma, acho que a minha produção, enquanto grafiteira, diminuiu bastante, aí eu procurei outras formas de produzir, inclusive falar desse tema, que não fosse, necessariamente, saindo meia noite para pintar na rua.

- Como acha que o grafite feito por mulheres modifica o papel da mulher na cena do grafite e na cidade / sociedade?

Eu acho necessário, acho que toda vez que uma mulher ocupa um espaço não designado para ela, ela já faz outra mulher pensar que poderia ser ela ali, por que não, e aí ela movimenta uma fagulha naquela outra mulher, ela vê que aquilo ali é possível, não necessariamente a partir dela, mas da vivência da outra. Eu enquanto mulher grafiteira eu vejo muito isso, alimentando essa fagulha dentro de outras mulheres que querem ser grafiteiras também ou as vezes tem um trabalho ali, um grupo de mulheres em um ponto de ônibus e estão discutindo sobre aquilo, às vezes falando entre desconhecidas sobre um assunto que afeta todas elas, que é comum a elas e que normalmente esse debate não aconteceria. A rua tem muito disso, de tipo, ela não vê, pelo menos para a leitura, para o que é público, ela não vê classe social, como a galeria designa, um ambiente sacralizado, elitista, a rua está lá, quem vai passar por ela, se é empregada doméstica, se é empresário, vai todo mundo passar por ela e ser tocado por aquela imagem inconsciente ou de forma consciente, ela vai ser tocada por aquilo. Está ali, está dado e as pessoas vão dialogar de alguma forma, mesmo que seja falando que não gostou, que é um lixo e vai dizer por que, e vai reforçar de novo a ideia do que a gente está falando, então eu acho que não tem como não impactar de alguma forma as pessoas.

- Como é a questão da relação grafiteiros e grafiteiras? Há respeito ao trabalho desenvolvido? Como foi no FEME ter um espaço só para as mulheres?

Foi foda, inclusive eu me apaixonei lá né, encontrei a minha namorada lá, eu namorava uma menina que depois de um tempo eu comecei a namorar outra inclusive fui morar junto e tal, mas foi muito diferente e teve um pouco desse processo que teve lá no *Nosotras Estamos en la Calle*, só que no “Nosotras” eu tinha a barreira da comunicação, que eu era a única pessoa que falava português, todo mundo falava em espanhol, eu não manjava de espanhol, mandava um portunhol muito mal e porcamente, as mexicanas me ajudavam com algumas coisas em inglês. Apesar de estar lá com elas, acordando, dormindo, preparando comida, eu tinha essa barreira de ter uma conversa mais franca, mais aberta por conta da barreira do idioma. Já aqui não, aqui podia falar tudo, tudo mesmo, qualquer coisa, a gente conversava, a gente virava noite e foi uma experiência única para mim, de ter sido a vida inteira a menina amiga dos meninos, a diferente, entre aspas, hoje a gente entende que é só um estereótipo reforçado, que você não é diferente porra

nenhuma, mas para mim foi muito no novo e muito bom também de ver que eu não estou sozinha diante de várias questões.

APÊNDICE B - Entrevista Amanda Brommoschenkel**Data: 15/08/2018**

I – Iniciaremos com questões sobre aspectos que irão ajudar a caracterizar o sujeito e a forma de ação artística.

- Há quanto tempo você grafita e como você ingressou no universo da arte urbana?

Então eu comecei a pintar... a gente não diferencia muito grafite de pichação, acho que a Kika deve ter falado um pouco sobre isso. Então eu comecei pichando com uma galera que na época a gente tinha um coletivo dentro da libre (Casa Libre*), que era o *Comigo Ninguém Pode* e a gente tinha uns materiais de arte dentro da casa, que a gente oferecia oficina e as vezes esses materiais acabavam sobrando e aí um dia eu peguei um spray e pinte, sabe. Antes disso, eu tinha já feito algumas oficinas, em 2013 fiz uma oficina de stencil e eu acho que foi nessa oficina que pela primeira vez mesmo que eu fui para rua e fiz a minha primeira imagem em stencil. Depois de 2013, a Libre mudou do Centro pra Itararé, e nessa época eu fazia parte do Assédio Coletivo*, e esse coletivo de mulheres foi formando dentro do Assédio Coletivo, o Comigo Ninguém Pode, e eu comecei a me interessar novamente por essa expressão de pintura e tal, a gente começou a trocar muita ideia do que era ser mulher nessa época e coincidiu também, em 2014, de eu receber um convite pra participar de um evento chamado FEMINEN*, no México, eu fui como comunicadora social, fui fazer a parte de vídeo, fui registrar a participação de uma artista aqui do Espírito Santo, a Karen, e fazer esse documentário junto com ela desse festival de mulheres e artistas urbanas lá no México, que chamava FEMINEN, foi em Juárez, uma cidade que é divisa com os Estados Unidos... Eu já tinha tido contato antes com meninas que pintavam, mas não nessa proporção e nessa quantidade, eram muitas meninas, eram sei lá, 30, 40 meninas pintando... tive contato com uma realidade social, também foi muito forte a situação de Juárez, que é uma das cidades mais violentas do mundo e isso também tinha uma conexão com o Espírito Santo, com todo o nosso contexto social. E aí eu gravei esse documentário com a Karen, voltei do México e comecei a fazer uma oficina no CRJ de grafite e conhecia o Coletivo das Minas desde 2012, é que também não é muito linear, a gente já tinha trabalhado juntas outras vezes. Eu trabalho como fotógrafa, sou produtora cultural desde 2012

fazia festival nas ruas, ocupando o espaço público e aí as meninas, a gente já dialogava, já se conhecia e aí eu comecei a fazer essa oficina no CRJ em 2015 e um dia a Kika me chamou pra pintar e eu fui. Fui eu, Kika e Pera, e essa foi a primeira vez que eu pintei com o Coletivo das Minas, que eu fiz um desenho na parede mesmo, foi lá no Centro de Vitória, era um muro autorizado, mas foi a primeira vez que eu fiz um desenho, foi uma série que eu produzi falando sobre várias questões de ser mulher, essa descoberta do corpo, descoberta da voz, descoberta da importância da gente falar das nossas questões. E a partir daí eu meio que estou nessa sequência de experimentar na arte urbana, não só no grafite, faço também lambe-lambe, entre outras intervenções. O grafite foi mais uma expressão que se somou à minha atuação como artista urbana, que já acontecia tinha um tempo, mas como grafiteira, como artista de rua, foi meio que nesse período que eu comecei a pintar. Sempre acompanhei muito os trabalhos da galera do hip-hop, por conta de atuar muito na parte de juventude e de cultura, participar de eventos e formações, então eu estava num outro lugar, eu estava como fotógrafa, comoicineira de projetos, eu tava incentivando a voz de outras pessoas, mas... não é que eu não era incentivada, mas eu não tinha noção da importância de falar por mim mesma, ou de colocar tudo que eu sentia de uma outra maneira, de uma maneira visual de repente. Eu acho que a partir desse encontro de mulheres do Comigo Ninguém Pode, do Coletivo das Mina, eu acho que eu abri uma porta pra dentro e pra fora de mim ao mesmo tempo.

- Quais são os desafios encarados para atuar neste universo da arte urbana atualmente? Mais especificamente, quais os desafios para mulheres participantes do movimento do grafite no ES?

Eu acho que são várias questões aí, por que eu sempre convivi num meio que sempre foi muito masculino, desde criança eu trabalhava com meu pai na feira, então a maioria das pessoas que tinham barraca na feira, eram os homens que iam e faziam e as esposas ficavam em casa, as vezes cuidando dos filhos, que era o caso da minha mãe ou desenvolvendo outras tarefas, poucas os acompanhavam e isso foi ganhando uma dimensão de naturalidade na minha vida. Eu fui me envolvendo, sempre no meu ambiente de trabalho era maioria masculina e minoria feminina, e quando eu integrei alguns coletivos aqui de arte e de cultura também não

foi diferente a maioria eram “caras”. Até eu perceber o quanto isso influenciava na maneira como eu agia, na maneira como eu produzia foi um processo mesmo, muita conversa e para gente poder acordar e dar mais valor para as companheiras que estão do nosso lado, não ser silenciadas, entendeu, não achar que tá tudo bem quando acontece alguma situação estranha e não tem ninguém pra te apoiar, mas ela foi estranha sim, então, notar essas sutilezas cotidianas foi um processo. Na arte urbana, por que eu contei toda essa história, por que eu sempre estive na rua, meu contato, meu imaginário é feito no asfalto, da feira, de estar na rua, eu estava em outra posição, mas assim, desde a feira, até começar a produzir eventos na rua e depois a intervir na rua como artista, por que eu passei muito tempo como produtora, fotógrafa, então eu não sei se as pessoas compreendem essa atuação como uma atuação na rua de fato. As mulheres estão sempre nos bastidores, enquanto os artistas é só quem tá com o microfone na mão, com a guitarra, tocando a bateria, então eu acho que tudo isso faz parte desse universo do que a gente passa como artista, como produtora, como mulher. E aí cara, é muito doido, por que a partir do momento que eu decido me expressar, aí bicho, choveu, choveu crítica dizendo que... muitas coisas, meu deus, o quanto eu ouvi por ter produzido esse festival, assim, que eu tinha sido irresponsável... Sabe, coisas de amigos, companheiros de outros coletivos que colocavam mais o meu trabalho pra baixo, mas eu acho que se estivesse fazendo com eles, os comentários seriam completamente diferentes, mas a gente conseguiu colocar 40 meninas dentro de uma casa, com 10 meninas de fora do estado, isso pra mim mudou a minha perspectiva. E fomos todas nós juntas né, que fizemos tudo isso, isso foi muito importante. A partir do momento que entram mais meninas no Assédio Coletivo e a gente cria o Comigo Ninguém Pode, acho que eu também passar a olhar com um pouco mais de carinho para essa produção e até para a minha produção, pra produção das outras meninas e entender também uma proximidade na forma de encarar as coisas, na forma de fazer as coisas. Por que eu acho que essa também é uma dificuldade, ultrapassar esse véu, essa bolha que acha que tudo é daquele jeito e ponto, não tem questionamento, essa é uma dificuldade. Esse diálogo só existe e se fortifica quando se tem mais mulheres. Então, essa é uma dificuldade que eu encontrei de ter mais meninas presentes, mas acho que quando isso acontece, toda a característica da produção muda. Outra dificuldade é, nos eventos, em oficinas, é muito difícil a gente ser chamada se não tem um recorte feminino, então tipo assim, vai ter uma oficina de grafite, quem vai

ser o oficineiro? Geralmente são mais caras, a não ser que o tema aborde diretamente uma questão ligada a mulher, então por isso que eu também falei aquela outra coisa antes, a gente sempre precisa lembrar, dentre os outros recortes que existem aí, querendo ou não eu sou uma mulher branca e sofro... tenho as minhas questões também, sou mulher branca, lésbica, então tem, dentro desse recorte algumas situações de risco que eu passo, mas eu também entendo que o que recai sobre mim, é bem menor do que recai com outras minas que estão na mesma linguagem que eu. Se é difícil pra mim sair sozinha e fazer um trabalho, imagina para as outras meninas, então acho que tem essas dificuldades. A gente tem muito medo de sair, não é tranquilo sair pra pintar, a gente sabe que não é. Quando a gente está em várias meninas a galera já questiona, sozinha então é uma parada que a gente precisa ser muito rápida, ficar sempre atenta, por que a gente sabe que sempre rola... E aquele lance do cara chegar trocar ideia, te dar a ideia dele pra você fazer, mas ele não está a fim de saber o que você tem na sua cabeça, não te incentiva a botar a sua ideia, ele quer que você faça a ideia dele, isso pra mim é uma dificuldade fodida, por que os caras não se tocam e isso é sempre majoritário. Quando eu penso na minha vivência de coletivo, sempre me vem isso na cabeça, eu penso... cara, durante quanto tempo eu não fui incentivada a fazer as minhas ideias, mas sempre tinha um cara, tipo assim, vamos fazer tal parada e eu topava, que eu acho que a gente tem essa parada.... nós mulheres fomos criadas para tomar conta das pessoas e pra fazer com que tudo aconteça da melhor maneira possível. Então eu acho que a grande ficha do universo vem caindo pra mim em algum momento e eu venho, não deixando de ter cuidado com as outras pessoas, mas também entendendo o que é importante eu falar que vai incentivar outras pessoas a continuarem, sendo mulheres, sendo homens, mas também com essa noção que é importante colocar o que eu quero fazer também, né.

- Existe uma temática / estética que você mais aborda? Existe uma preocupação / necessidade, enquanto artista, em abordar temas sociais e de ordem política relacionadas ao universo da mulher?

Eu acho que é uma preocupação minha, por que eu acho que é nesse compartilhamento que a gente acaba se construindo e conseguindo conversar sobre temas que são tão importantes pra gente. Olhando tudo que eu faço, acho que não

tem como dizer que não tem algo de direitos humanos ali, por que acho que seja na produção cultural, seja num desenho, numa fala, qualquer expressão tem essa conexão e essa preocupação. Sim muito da mulher e sim do ser humano também, acho que a gente se faz vista pra poder se enxergada também como um ser, então tenho sim essa preocupação, muito, procuro dialogar com outras meninas sobre os nossos trabalhos e procuro produzir não apenas sobre isso, acho que o amadurecimento na produção faz a gente entender que é muito importante que a gente continue produzindo sobre esse tema, mas que também avance para outros campos. Que a voz da mulher é importante na política, é importante não só no nosso recorte como mulher, mas no recorte de mundo sobre tudo que a gente quiser falar, sobre comunicação sobre arte, sobre futebol, sobre democracia, sobre o que a gente quiser falar, sobre estudo, sobre trabalho, tudo que permeia nossa vida. Eu acho que a gente as vezes tem a tendência de se colocar como mulher e as vezes isso pode passar como a maior importância, mas eu acho que a gente está no cotidiano, mas a gente não fala de todas as funções que a gente ocupa nesse cotidiano, ou acaba falando se colocando como mulher e falando desses outros lugares que a gente circula, outros espaços, eu acho que é importante sim sempre evidenciar, mas também não ficar presa só nisso, por que uma coisa que acontece muito é a gente falar só sobre o nosso sofrimento, as vezes o fato da gente ser mulher, a galera não fala sobre o nosso trabalho, entendeu, quer falar só sobre ser mulher e por quantas esferas a gente circula, entendeu, quem é que está interessado em discutir as técnicas, as coisas que a gente aborda, pra além da questão do ser mulher. O que a gente pensa sobre os assuntos que estão em pauta no cotidiano. Acho que a gente se constrói sim um ser fenomenal enquanto mulher e que a nossa tendência é ir se costurando e abrindo essas brechas em outros temas também, entendeu?

- Quais as suas principais referências visuais / estéticas?

Olha eu desenho desde muito cedo e eu comecei a desenhar comprando livros de tatuagem em bancas de revista, então eu copiava, eu gostava muito, queria aprender a desenha rostos, pessoas e foi assim, dos meus 12 até meus 15 anos, depois as minhas responsabilidades aumentaram bastante, fui muito cobrada para estudar e acabei abandonando. E eu só retorno 10 anos depois, então como eu retorno, como eu estava desenhando. Eu usava muitas palavras no início dessa

volta da minha produção, então.... eu não tenho e não tinha uma formação artística, então o meu cotidiano é uma referência, falar das coisas que eu vivo, que eu vejo, então, eu tento representa-las de uma maneira, como eu vejo. Minha maior influência é o meu cotidiano. Eu acho que dentre dessa parcela de cotidiano, eu fui tendo contato com algumas pessoas, artistas, eu acho o trabalho da Kika sensacional, mas esteticamente, eu sou muito desenhista, eu gosto de traço, eu gosto de rabisco. Hoje em dia, depois do instagram, eu sigo muitas meninas que trabalham com grafite, tatuagem, desenho, ilustração e eu acho que as minhas maiores referências são contemporâneas. Tem uma menina que o nome dela é Renata Dorê, ela é de São Paulo, ela é desenhista e grafiteira também. Tem outra menina que é a Naná, que eu gosto muito do trabalho dela, tem a Nenê Surreal, que eu acabei conhecendo no FEME e eu acho o trabalho dela sensacional, por que pra mim assim, não é só uma relação estética, não é só cor, composição, linhas, enfim.. formas. Não é só isso, eu acho que a arte, pra mim, ela tem muito da mensagem, então as vezes eu sigo um escrito, as vezes eu me inspiro numa pessoa que está do meu lado todos os dias. Então as minhas referências, elas não são muito técnicas, eu acho que essa também foi uma busca minha quando eu entrei no curso de artes, melhor um pouco o meu saber a respeito disso, ultrapassar um pouco a expressão, mas começar a estudar um pouco mais a fundo esse tema, então acho que é uma coisa que está muito em construção esse tema, então as minhas referências estão bem misturadas e não apenas estéticas.

II – Agora vamos abordar a organização coletiva das artistas

- Como surgiu o CdM? E como é/foi a sua participação na organização do coletivo?

A gente estava numa conversa, logo quando a Kika e a Paola me chamaram para pintar, eu me inscrevi para ir pela segunda vez nesse festival no México e eu consegui ir, só que antes da viagem a gente deu conta de escrever o projeto, era uma vontade que as meninas já tinham, a Kika trazia isso muito forte, a Maria Eduarda também na época e eu depois dessa vivência em 2014 eu pirei, pensei “caralho, bicho... que foda, acho que a gente tem que fazer sim” e como eu já tinha trabalhado com mulheres em outros festivais, mais de música ou artes integradas, eu falei cara, rola vamos fazer. Aí a gente meteu o louco, fizemos uma proposta para

os editais da SECULT fez o festival de mulheres no hip hop e fez o FEME e a gente acabou sendo contemplada nos dois, mas acabou sendo uma vontade muito coletiva, acho que todo mundo colaborou com a sua visão, eu acho que tem dois anos e a gente era menos madura em algumas questões, na época a gente teve um apoio muito forte da Libre, eu fazia parte do Assédio Coletivo e da casa, então foi uma parceria que foi muito forte. A gente abriu uma chamada pública depois que a gente conseguiu as aprovações dos editais, para explicar todo o processo para as meninas que quisessem colaborar com essa construção e quisessem construir o festival junto com a gente. Então não era só fazer um festival, era dialogar sobre essa construção também, aí a gente foi muito feliz nessa construção. Muitas meninas apareceram de várias áreas, do audiovisual, da fotografia, meninas que pintavam, meninas que não pintavam, meninas que escreviam e a foi a junção de muitas vontades, para realizar aquilo ali. A gente acabou montando uma programação que extrapolou o grafite, a gente teve oficina de som, teve oficina de bicicleta, mecânica básica de bicicleta, teve oficina de projetos, teve oficina de projetos, bicho, foi muita coisa. Também era um pouco da bagagem que eu trazia de produzir eventos com diversas linguagens, acredito eu, e puxar isso muito forte e entender que a cultura também é isso, enfim... misturar a galera eu acho que sempre rende um caldão. Foi meio que isso, a gente foi montando esse quebra cabeça de acordo com vontade de cada uma e as meninas super dispostas a colaborar não só nos trabalhos de intervenção, mas tipo assim, a organizar, oferecer sua força de trabalho para estar na casa, a gente dividiu tudo, desde limpeza, até preparação de rango, de comida, quem ia comprar, quem ia fazer a arte, a gente meio que morou juntas durante uns 15 dias assim.

- Atualmente, como é o funcionamento do coletivo?

O coletivo é muito ativo autonomamente, individualmente, cada uma se trabalha dentro do coletivo, sempre puxando ações quando possível, mas a gente não tem trabalhado muito juntas, acho que o FEME foi meio desgastante nesse sentido, foi forte e a gente realmente se distanciou acho que para voltar com outra maturidade mesmo. O coletivo vai de acordo com as demandas, as vezes sociais, acho que a última pintura que a gente fez juntas foi na delegacia da mulher aqui em Vitória e também teve um trabalho que a gente fez para o Sindicato dos Bancários, que

também foi um trabalho privado. Mas assim a gente tenta sempre dialogar sobre isso, quando surge uma proposta a gente dialoga e faz, rolou uma pesquisa a um tempo atrás também sobre as nossas ações. Tem sempre gente procurando a gente, eu acho que a gente atua muito na área de formação, individualmente, a gente está sempre em espaços discutindo, dando oficina, eu mesma dei uma oficina semana passada e eu me apresento como Coletivo das Mina, por que é isso, é uma organização da qual eu faço parte e que eu acho importante existir.

- Como você avalia a importância da organização coletiva para a produção do grafite das mulheres?

O Coletivo das Mina sempre foi uma referência para mim, apesar de não me entender como artista urbana, mas já namorar a arte, sempre quando eu pensava em coletivo de mulheres elas eram uma referência para mim e acabou que em 2015 eu comecei a integrar de fato, então eu acho muito importante. Em qualquer área que seja eu acho importante demarcar esse espaço, eu acho que a gente aparece mesmo, de outra maneira, então eu acho importante da gente afirmar e a intenção é sempre incentivar o trabalhar de outras meninas, isso é uma parada que eu ouvia muito da Kika assim, eu tenho imagens da Kika em debates, na minha cabeça, muito fortes por que ela sempre foi uma referência pra mim de ativismo, de correria, de se colocar nos espaços sem medo e de lutar pela voz, pelo espaço, de não desistir, então eu acho que absorvi um pouco disso, também fui construída por isso e também tento construir isso. Acho que é isso que o Coletivo das Mina era para mim e continua sendo.

- Quem impacto o CdM espera provocar na sociedade com suas intervenções?

Eu penso muito sobre isso, por que eu acho que quem faz a intervenção nem sempre tem a dimensão de como quem vê vai receber isso, sabe. Eu acho que a arte, não sei se existe uma preocupação de determinar o que a pessoa vai sentir, pelo menos a minha preocupação é dialogar, abrir um espaço, “falar olha... tem gente falando sobre essa parada aqui”, “o que você sente, te interessa? O que você acha?”, é abrir canais. Como a gente está demarcando um espaço, acho que tem muito do que a gente pauta, a questão da mulher, a questão da violência, a questão

de outros temas que a gente trabalha: política, juventude, cultura, diversidade sexual. Acho que tem muita coisa que a gente pauta sim, mas não é determinar o que você vai pensar, meu trabalho está falando sobre isso, se você me chamar a gente vai dialogar sobre isso e sobre tudo que atravessa. Eu enxergo a arte como um atravessamento e não como uma determinação, mas é obvio que a gente cria imaginários também, é óbvio que a gente cria narrativas e que a gente disputa o espaço da cidade, a gente divide o espaço com a publicidade, com a violência, com o trânsito, com o cotidiano, com o afeto das pessoas, com o trabalho das pessoas, a gente está sempre “entre”. Então eu acho que de alguma maneira se fazer visível, colocar o que a gente pensa, o que a gente sente para fora e a partir disso construir outras coisas, eu enxergo como construção.

III – Falando especificamente sobre o Festival Mulheres no Graffiti

- Como se deu a organização do evento? Quais as dificuldades materiais para realização do evento?

Eu acho que a gente tinha um grupo que era muito diverso e eu acho que aconteceram situações de confrontos assim, né... confronto não, mas assim, a gente tinha reuniões todos os dias e isso também era muito bom, a gente discutia, olha, aconteceu tal parada, como a gente vai resolver e ia resolvendo dia por dia, apesar dos lugares de fala, a gente conseguiu produzir uma parada juntas que foi muito forte. Apesar não né, a gente conseguiu lidar muito bem com a diversidade e isso foi muito bom, é muito bom, conseguiu conversar bem. Agora a principal dificuldade que eu encontrei foi a resistência de alguns amigos homens, que participaram desse momento de uma maneira externa e estavam sempre soltando piadinhas e colocando a produção para baixo e isso querendo ou não me afetava por que eram amigos muito próximos, mas que eu não entendia por que eles estavam fazendo aquilo, eu não sei se era vontade de ficar na casa junto com a gente, de observar o trabalho, de participar, não sei... Mas nessa época eu me lembro que aconteceu uma situação muito sinistra comigo em relação a um amigo meu e a gente meio que perdeu até o contato assim, por que ele foi meio que aumentando, gradativamente, todos esses discursos pra mim e eu falei cara, disso aí eu não dou conta, eu não quero pra minha vida, então acho melhor a gente dar um tempo. Outra dificuldade o tempo, acho que a gente fez muita coisa para uma semana, a gente ficou bem

cansada e todo mundo queria curtir, mas a gente estava trabalhando e curtindo tempo inteiro, acho que algumas pessoas acumularam tarefas, eu fui uma das pessoas que acumulou também, apesar de ter muitas meninas, eu acho que essa responsabilidade por estar como proponente do projeto, isso acaba meio que recaindo por quem puxou. Então eu a Kika, não só eu, mas também a Kika, a gente meio que aglomerou algumas funções, por que depois, as meninas voltaram para as suas casas e tal e eu era uma das principais responsáveis na Casa Libre, então também absorvi algumas coisas, apesar da gente ter entregado a casa melhor do que a gente encontrou... ouvi várias paradas. Rolaram algumas situações em relação à comunidade, algumas meninas fizeram algumas intervenções que foram questionadas pela própria comunidade e eu e a Kika que ficamos nesse corre de resolver isso, por que era uma responsabilidade também, então se a gente for executar um próximo... apesar da gente ter conversado com as meninas, rolou esse problema e a gente ficou quase um ano depois voltando, precisando voltar na comunidade para resolver essas paradas. A Libre em 2016, acho que seis meses depois do FEME também ela encerrou como um projeto e eu acho que sai da comunidade também teve esse peso para mim, eu me sentia muito responsável em resolver tudo que tinha acontecido ali, então de dificuldade acho que foi isso, a inexperiência de algumas meninas também contou na execução do recurso. A gente vendeu camiseta durante um tempo para poder arcar com os custos e pagamentos, então isso foi um pouco desgastante, sabe.

- Como se deu a escolha e a produção das imagens durante o festival? Qual a mensagem que queria ser passada?

A gente meio que não pensou em um projeto para murais, acho que os trabalhos dialogaram a partir do momento que as meninas estavam no muro, que a gente estava pintando, então cada uma foi muito autônoma para fazer o que quisesse e também dialogar uma com a outra, sobre o que estava produzindo, eu acho que não houve uma pré-seleção nesse sentido, cada uma pode colocar o que estava trabalhando, da maneira como queria. A gente não levantou a bandeira de que era um evento feministas, era um evento de mulheres e dentro disso, cada uma podia trabalhar o que quisesse, mas acho que muitos dos nossos trabalhos passam por essa questão, a gente trabalhou muito isso na justificativa do projeto. Acho que esse

nosso recorte e essa nossa força puxou esse trabalho das meninas. As meninas que vieram de fora e as meninas daqui já trabalhavam com esse tema também, então, eu acho que foi meio natural.

- Quais eram os resultados esperados com a realização do FEMME? Vocês observaram alguma reação específica do público durante a realização do evento?

Eu acho que a gente esperava reunir muitas meninas e as nossas expectativas superaram o que está escrito em um projeto, acho que a gente deu conta de pintar os muros como a gente previu, a gente deu conta de estar em contato com o território, mas eu acho que o que não está escrito é que e o resultado inesperado e que as vezes é o mais legal, de conhecer tantas meninas e poder estar em um espaço com elas, trocar vida, trocar vivência, viver com, acho que isso foi o mais legal. Se conhecer, observar o trabalho uma da outra, poder conhecer o trabalho uma da outra, se ver mais na cidade, ativar interesses, eu acho que é um resultado inesperado, mas que a gente não parou de ter contato depois que o festival aconteceu, as meninas voltaram para os seus estados, cada uma voltou para sua casa, mas a gente realmente criou um laço por todos os dias que a gente passou juntas, a gente se vê em outros eventos e se cumprimenta, talvez a gente já até frequentasse o mesmo espaço antes, mas a gente não se conhecesse, acho que o FEMME serviu muito para aproximar e para mostrar que era possível, olha como foi possível, como é possível fazer de outro jeito. Eu lembro que a gente meio que conseguiu discutir as áreas e dividir o recurso entre todo mundo que ficou na casa, lógico que talvez isso não seja o ideal, por que algumas meninas tinham mais responsabilidades que outras, mas também só passando por isso que a gente consegue ver isso. Mas a gente meio que tentou valorizar o trabalho de todas as meninas independente do que estavam fazendo. Isso foi muito bom, ver que era possível. Era doido por que o tempo inteiro a gente ouvia comentário a respeito dos desenhos que estavam sendo feitos, por é demais, que não é bonito, por que isso está aí, acho que o que tá lá é a expressão das meninas e incomoda mesmo, por que a gente vai tratar de temas que não são confortáveis para as pessoas lidarem e as vezes até tratar um tema que é comum, mas graficamente, representado de outra maneira, então, eu acho engraçado que as pessoas falam de sexo o tempo inteiro,

de uma maneira super machista, mas desenhar uma vagina incomoda muito mais que qualquer comentário que a gente veja, desenha duas meninas se beijando é muito mais incômodo do que ouvir todos os comentários... gera muito muito mais burburinho que as cenas de novela que são abusivas, cenas de estupro, cenas de violência, as pessoas se incomodam com o afeto das pessoas e falando um pouco do meu trabalho, por que acho que cada menina pode falar do seu, as pessoas se incomodam muito com demonstração de afeto. E aí, sobre o que a gente tá pautando no mundo, que discurso de ódio é esse, quando é uma mulher falando do amor, mas casal hétero pode, estupro pode, mas lésbicas não pode, casais de gays não pode, então eu acho que é um pouco disso, esse incômodo de falar desses assuntos. Mas tiveram comentários muito maneiros também da galera comentando que foda, uma porrada de menina pintando na minha comunidade, isso nunca aconteceu antes. A gente até tem esses relatos gravados por que teve uma exibição audiovisual também, muitas meninas do Território participaram, se colocaram, demarcou mesmo uma intervenção mesmo, não tinha nenhum cara junto com a gente e isso gera um estranhamento. As pessoas passavam e comentavam sobre isso, rolou isso das meninas comentarem “Pô que legal, acho super importante ter nessa rua tal intervenção, ter nesse território tal intervenção”... então isso foi positivo também. Rolaram algumas abordagens de desconfiança do nosso trabalho também, no dia do festival de hip hop, a polícia colocou o carro em cima da pracinha, onde a gente estava montando o palco também e a gente foi super questionada e aí eu falei “olha a gente tá trabalhando”, protocolei na prefeitura a mais de 15 dias e o policial ficou duvidando na hora que eu mostrei os documentos e ele disse, não você tem razão, protocola aqui no batalhão da polícia, da próxima vez que é aqui do lado e eu falei “olha eu produzi eventos a mais de cinco anos e eu nunca precisei protocolar um evento no batalhão, é sempre na secretaria de cultural, inclusive aqui nessa praça, os movimentos daqui fazem isso?”, e ele ficou meio quadrado. A gente era muito questionada em todo lugar que a gente chegava, mas eu acho que por homens, lógico. As meninas sempre se colocaram muito positivas, inclusive tem uma moça, Marly, que trabalha lá no Ateliê de Ideias, que ela mandou um e-mail no meio desse caos e desses meninos questionando o que a gente estava fazendo e ela mandou assim “tudo foi muito importante, gente para questionar sempre vai ter, parabéns por tudo que vocês fizeram, foi maravilhoso”. Lógico que

sempre poderia ter sido melhor, mas olha o incentivo, muitos reforços das mulheres, “façam mais, muito obrigada”, isso foi muito maneiro de ouvir dentro da comunidade.

- Por que a escolha do Território do Bem para a realização do festival? E o painel da UFES, como e por que ele foi realizado, estando fora do território?

Eu acho que como Assédio Coletivo a gente já estava desenvolvendo um trabalho ali a um tempo, mais de um ano e como a gente estava em diálogo com as meninas do Coletivo das Mina, acho que foi meio que um consenso, por a Libre já estar ali naquele território e talvez a gente foi um pouco audaciosa em querer colocar como Território do Bem por que a gente não atingiu todos os bairros, são muitos bairros... Pô, foi o primeiro festival que a gente realizou, se a gente tivesse focado em dois ou três bairros ali no entrono da Libre, talvez a gente tivesse tido um pouco menos de desgaste, mas eu acho que a gente conseguiu dialogar com as lideranças comunitárias, o processo foi bem legal de ser construído também, até o final, ainda que um ano depois a gente estava em contato com essas pessoas. Acho que a gente como Libre, não só eu, mas outras meninas da Comigo Ninguém Pode, do Assédio Coletivo também participaram do festival. A gente tinha uma relação com o Território, não foi uma parada que foi “ah vamos fazer lá”, que caiu de paraquedas, a gente já estava ali a um tempo, já conhecia as pessoas, já fazia trabalho com outras instituições da comunidade. Assim essa é minha visão, as instituições do Território também têm outra visão do trabalho que a gente realizava como Libre como Assédio Coletivo lá no Território ou lá em cima no São Benedito, acho que são muitas questões, mas a escolha passou por todas elas, por a gente estar lá também.

IV – Por fim, vamos abordar de uma perspectiva política

- Como é a relação entre a artista/grafiteira com a cidade? Como é ser mulher e grafiteira neste espaço? (Corpo que não cabe no espaço público)

Eu fui perceber que estava na cidade muito tempo depois que eu mudei para cá, a minha perspectiva de cidade era outra, por que até os meus dezessete anos eu vivi em Santa Teresa, que é uma cidade do interior, morava com meus pais, então mudar para cá, morar sozinha, entrar em contato com outras pessoas, ter a oportunidade de frequentar a universidade, que é um espaço que é muito diverso em sim mesmo, então a gente é bombardeado por essa diversidade, isso desperta

nossa curiosidade, como a gente vai lidar com isso, a gente cria a nossa identidade a partir disso. Então, a cidade hoje para mim faz parte da minha identidade, eu acho que eu não consigo viver sem dialogar com ela, olhar as ruas, caminhar, ter a minha voz nessas paredes, ler o que está escrito nessas paredes, por que não é só estar nesse universo da arte urbana, não é só sobre falar, é sobre ouvir também, sobre vive em espaços em que as pessoas estão falando o tempo todo e está longe de um discurso... está mais dentro do cotidiano do que de uma disputa política, está muito no fazer das pessoas, então, estar na cidade me relacionar com a cidade tem essa perspectiva, o que eu estou fazendo como cidadão, está construindo? Por que, por estar na academia, por ter tido acesso a espaços de diálogo com o poder público e com a sociedade civil também, isso me atravessa, o que esses espaços de diálogo estão construindo para a cidade, o que eles estão fazendo pela cidade, no cotidiano. A cidade para mim tem muito essa perspectiva do fazer, o tempo inteiro, não é só quando eu estou colando um lambe-lambe, quando eu estou fazendo um grafitei, eu uso transporte público, eu moro, eu me alimento, eu compro, eu consumo, eu frequento espaços de lazer (com muito pouca frequência), por que o ritmo daqui é muito louco e é só saindo daqui que a gente percebe isso, quando eu vou pra Santa Teresa que eu vejo o impacto do meu cotidiano, a minha velocidade, então... como trabalhar todas essas questões? Como ser cidadã aqui? Como ter voz aqui? A gente tem que tomar muito cuidado para não virar concreto também.

- Como acha que o grafite feito por mulheres modifica o papel da mulher na cena do grafite e na cidade / sociedade?

Eu acho que de alguma maneira a gente se fortalece, a gente vê e ouve o discurso de outras mulheres, para além do cotidiano e isso faz com que a gente se fortaleça em outros espaços, cria outras referências, eu acho que isso é muito importante, e é louco por que eu vejo que é muito na garra e na autonomia quando é uma mulher, a partir daí a gente se sobressai como rede. O nosso corre traz outros corres, isso modifica por que começa a incomodar muito as pessoas e eu acho que esse incômodo é positivo, as pessoas começam a ver sobre os temas que nós estamos falando e não são temas tranquilos, sobretudo para nós, por isso eu acho que a gente tem que se cuidar muito para ultrapassar esse viver com qualidade, com felicidade, por que a nossa história não é uma história tranquila, a história das

mulheres não é tranquila e a gente tem que tomar muito cuidado para não achar que viver é sobre isso, eu acho que isso faz parte da nossa resistência, falar sobre as nossas dores e construir umas pontes mais tranquilas para as próximas gerações passarem. O que frustra também é entender que a gente não tem esse poder, que a gente tem o poder de dialogar, de informar, de ser rede de fortalecimento e afeto, mas a gente não vai conseguir poupar as pessoas das barreiras que elas vão precisar atravessar. E eu acho que nem é sobre isso, né. E sobre fortalecer cada mulher para que ela passe pelas dificuldades, pelos desafios, com qualidade, que ela possa ter um emprego, criar os filhos – se ela quiser ter – que ela tenha direito a abortar se ela quiser, que ela entenda o que é essa dinâmica de ter um companheiro ou uma companheira, que a mulher lésbica compreenda que existe sim violência entre duas mulheres, não só lésbica, mas bissexual também, o que é ter uma família, o que é ser tão responsável nesse papel da mulher, ter sempre que equilibrar tudo antes de olhar pra si, o que é dialogar sobre isso com as outras pessoas, o que é equilibrar isso com os homens sobre isso. O que é construir um ser humano melhor.

- Como é a questão da relação grafiteiros e grafiteiras? Há respeito ao trabalho desenvolvido? Como foi no FEME ter um espaço só para as mulheres?

Os caras nem quiseram saber como foi, eu acho que pouquíssimos dialogaram com a gente sobre como foi. Isso surge muito nos nossos relatos. É lógico, quando a gente fala “os caras, é que assim, existem sempre os que querem dialogar sim, mas né, minoria, e a gente acaba dialogando e trocando em outros espaços. Esses dias eu participei de uma mesa de grafite, mulheres e tal, que foi no evento de outros caras e eu relatei a experiência com o FEME e quando eu falei que a gente recebeu dez meninas de fora, eu vi que rolou uma surpresa, acho que nem passa pela cabeça que a gente pode receber outras meninas, ou até mesmo que isso aconteceu, então a gente fez tudo no nosso rolê. Alguns caras da comunicação se ofereceram para estar junto conosco sim, apoiar e tal, entendendo próprio espaço. Eu vejo que rola um respeito sim, mas que as vezes, por parte de alguns, deslegitimam o nosso trabalho de graça, como se o fato de eu não estar pintando todos os dias na rua, me fizesse menos pintora ou grafiteira que alguém. A gente sabe que o trabalho das meninas é fodido, é dobrado, é triplicado, a gente faz

muitas horas como mãe, como irmã, como cuidadora da casa e eu acho que os caras não têm essa dimensão, eu falo isso por que no hip hop, não só no hip hop, rola essa deslegitimação entre as linguagens, direto tem publicação em rede social com “cadê as B Girl? Cadê as grafiteiras? Tem não”... Como assim não tem? Eu acho que os caras estão desconectados da realidade, eles estão vendo uma parada que talvez para eles sejam importantes, mas enquanto isso a gente está ralando muitas vezes na educação, dando aula, no nosso trampo paralelo, mas tipo assim, a gente continua produzindo. As vezes os comentários não são para dialogar sobre o que a gente está fazendo, mas para criticar que a gente não está nos lugares que eles estão. Quem disse que eu quero estar lá? Eu acho que o que falta é essa oportunidade de diálogo tranquilo, não é uma competição, cada um tem o seu rolê e você vai fazer o seu rolê, se você quer ser um artista foda e fazer tudo para ir para sei lá onde, você vai fazer e que bom que você faça. E o que eu quero fazer? Eu também tenho o direito de fazer, acho que tem espaço para todo mundo, não tem isso não, mas eu acho que as vezes a gente acaba se mordendo e perdendo o foco do que é mesmo, para que a gente veio. Eu acho que não é para ter conflito, apesar das nossas diferenças, acho que a gente consegue, a gente está em espaços, vai ter o Origraffes agora, que é o maior festival de grafitei e a gente está pintando também, a gente está junto, mas as vezes o discurso não nos vê se não for para demarcar o nosso lugar, a gente nunca está em uma mesa de grafite, a gente sempre está no grafite de mulheres, mas o grafite de mulheres é grafite antes de ser de mulher, então, acho que é tensionar isso, estar atravessando um momento que a gente teve que se colocar dessa maneira para as pessoas verem a gente e a gente vai ter que continuar traçando, por que é interessante sim dialogar só entre as nossas, mas acho que a gente tem que misturar isso aí, o mundo é de todo mundo, mas com respeito. Toda vez que a gente fala que é mulher e está querendo fazer tal parada, é por que a gente está querendo respeito, que é uma atitude que não vem de graça, deveria vir, mas não vem, então a gente tem que demarcar, tem que sempre que lembrar.

- Quando você analisa a sua produção, você busca alguma forma de transformação social?

Eu passei por uma cirurgia a pouco tempo e pensei que se eu não fizesse nada eu ia ficar louca, por que nessa ânsia de dar conta de tudo (isso é um defeito meu, mas acho que outras meninas passam por isso), eu não costumo olhar para as coisas que eu produzo e nesse período que eu fiquei de repouso, eu tive tempo de olhar para essas coisas com carinho que as vezes eu olho o trabalho de outra pessoa, eu tive tempo para olhar para o meu e pensei “cara, não tem como não dizer que eu não estou buscando uma transformação”, falando sobre cuidado, sobre respeito, sobre a forma como eu tento me colocar no mundo, sobre a forma como outras pessoas, que eu admiro, se colocam no mundo, por que eu acho que a minha existência passa por isso no mundo. A gente aqui, na terra, a gente vê muitas pessoas em sofrimento e isso é uma parada que me incomoda, eu não gosto, eu acabo absorvendo. Eu gosto de felicidade e eu busco isso, mas isso não acontece sozinha, então eu acho que sempre passa pela outra e pelo outro, as pessoas que me circulam e isso em diversas instâncias. Não é sempre que a gente dá conta de dar atenção, mas eu acho que essa é uma busca minha.