

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CAROLINA TIEMI TAKIYA TEIXEIRA

ÚTERO URBE:

Mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana

VITÓRIA
2020

CAROLINA TIEMI TAKIYA TEIXEIRA

ÚTERO URBE:

Mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

VITÓRIA

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desse trabalho, por qualquer meio convencional e eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: paracarolzinha@gmail.com

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

T266u Teixeira, Carolina Tiemi Takiya, 1983-
 Útero Urbe : mulheres, territorialidades e insurgências na
 paisagem urbana / Carolina Tiemi Takiya Teixeira. - 2020.
 229 f. : il.

 Orientador: Aparecido José Cirillo.
 Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Artes. 2. Artes Visuais. 3. Arte e Feminismo. I. Cirillo,
 Aparecido José. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
 Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

ÚTERO URBE:

Mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

Aprovada em,

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo Orientador

Prof. Dra. Almerinda da Silva Lopes Universidade Federal do
Espírito Santo

Dra. Fernanda Rodrigues de Miranda
Universidade de São Paulo

Dedicada a Lidia Takiya,
fonte infinita de inspiração e
força. Mãe cometa, amare luz.

Agradecimentos

Enquanto tecia essa dissertação, pude sorrir ao enxergar todo o afeto que me rodeia. A força vem de muito longe e enche de calor as miradas futuras. Estamos juntas. Só posso agradecer infinitamente ao meu pai, Candeias, e meu irmão, Pedro, comparsas de todas alegrias e dificuldades. Sônia e Rosa Maria, e minhas já nem tão pequenas sobrinhas Luana e Lelê. Tia Ruth e Edu. Duzan e família.

À minha escola da rua, território do amor-semente onde aprendi a ser artista e a duvidar dessa palavra. Onde aprendi a pisar com dignidade e vastidão, um olho na singularidade e outro no tesouro de ser junto. A todas e todos do Sarau do Binho e da Suzi, Espaço Clariô, Sarau da Brasa e Sarau Elo da Corrente, às minhas amadas, amigas e mestras verdadeiras das coletivas Fala Guerreira, 8M na Quebrada e Periferia Segue Sangrando, às Mães de Maio. Vocês são zika!

Esse trabalho não teria sido possível sem o apoio e cuidado de Júlia, Cássio, Miguel e Antônio, que estiveram ao meu lado – divertidamente – na cidade nova, Vitória. Carol e Giba, Carolzu e Dayse pela revisão certeira e sabedoria, Roberto Eiti, Jubileu, Peu, Nice e Jorge Peloso pelas traduções. Ariane, minha companheira, tramamos juntas nossos passos e reflexões. Tati Minchoni e Salloma Salomão pela leitura atenta e críticas férteis, muito amor! À Ana Clara Marques, por toda troca, cuidado e por ter aberto os caminhos. Bruno Perê, Yanina e família da Gazeta, por tudo e mais um pouco.

Marília Senlle, minha parceira de jornada e mirada atenta. Acauam, Gabi, Crochê de Rua, às mulheres da Cosmopopéia e todos escorpiões que não me picaram em Jampa, à Tchur e Tamara e todas da ONG Nave que são resistência no centro ocupado de São Luís. A todas as pessoas cis, trans ou não-binárias, que participaram dos encontros afetando ou deixando-se afetar pelas proposições. Imensidão.

Mestre Jair Guilherme, que me deu a bronca dura e precisa no bar do Ceará, para que eu tomasse coragem em iniciar essa empreitada. Sem o seu olhar talvez eu não estaria aqui. Mestre é mestre.

Agradeço à minha pareia, que caminhou lado a lado, respeitando as marés cheias e minguantes, Uberê.

A todas as mulheres malokêras, que mesmo após séculos de tentativas de apagamento, permanecem sendo a matéria viva que movimenta o mundão. Às grafiteiras e pixadoras que vieram antes e as que virão. Um viva às companheiras de tinta!

Agradeço a Capes pelos dois anos de bolsa, sem a qual não teria sido possível permanecer nessa empreitada. Ao meu orientador e à banca de avaliação, muito obrigada.

Nóis é ponte e atravessa qualquer rio!

(Marcos Pezão)

Sumário

Lista de Imagens.....	13
Notas para uma possível tradução (entre mundos).....	16
Anunciação.....	19
1. Morar no canto invisível da página: grafite feminino e escalas	
1.1. Cerrar os olhos e escutar os gritos das ruas.....	29
1.2. O espelho cindido.....	31
1.3. Desobediência tem curadoria?.....	40
1.4. Escalas.....	54
1.5. Um, dois! Nem me viu! Já sumi na neblina!.....	67
2. Reintegração de posse: “poner el cuerpo!”	
2.1. Fuga e Anunciação.....	71
2.2. Impostoras e Maçãs Podres.....	77
2.3. Enquanto escrevo.....	89
2.4. Útero-Território.....	98
3. Não é só tinta!	
3.1. Quantas peles tem a cidade adormecida? (São Luís do Maranhão).....	112
3.2. Quando a lama virou pedra e mandacaru secou (João Pessoa).....	136
3.3. Periferia Segue Sangrando (São Paulo).....	163
Conclusão.....	178
Referências.....	181
Anexos	
Anexo I.....	184
Anexo II.....	207
Anexo III.....	221

*La calle es mi trabajo sin patronos,
mi casa sin marido,
salón de fiesta colorido.*

Mujeres Creando

Resumo

Ao narrar a história do grafite no Brasil, onde estão as mulheres? Entender sua participação indica-nos como é insuficiente centrar-nos em registros visuais, dado que as nuances da ocupação do espaço público devem ser vistas descortinando, fora da paisagem, camadas da experiência feminina silenciada. Mas como revelar essas camadas? A ocupação urbana das mulheres no grafite será investigada, tendo como lócus analítico o processo criativo impulsionado pelos encontros da residência artística Útero Urbe, realizados entre 2014 e 2019 nas cidades de João Pessoa, São Luís do Maranhão e São Paulo. Nesse percurso, ensejamos disparar processos criativos através de encontros com mulheres e dissidentes de gênero, transpondo a narrativa hegemônica da linguagem e a distribuição desigual de suas inscrições pelo espaço urbano. Nesse sentido, centraremos nossa análise em dois blocos para entender, em um primeiro momento, como vêm se constituindo o campo do grafite, realocando a definição em consonância com uma perspectiva contracolonial e trazendo à tona vozes historicamente silenciadas. Em nossa análise buscamos desvelar os regimes de visibilidades e as diferentes escalas em movimento e disputa através das cidades e dentro do próprio movimento do grafite, em diálogo com a perspectiva de Grada Kilomba, Gloria Anzaldua, Lorena Cabnal, Rita Segato, Beatriz Nascimento, entre outras. Ao mesmo tempo, iremos entrelaçar narrativas de artistas e coletivas que acionam a intervenção urbana, relatando experiências e epistemologias insurgentes em Abya Yala, como o Coletivo Mujeres Creando, Maças Podres e Periferia Segue Sangrando. Em um segundo momento, investigaremos as cartografias coletivas realizadas em Útero Urbe, convocando os eixos corpo e território; bem como discorreremos sobre os encontros nas cidades supracitadas. A trama de todas as narrativas e perspectivas reunidas nessa investigação, buscam tornar-se um contraponto reflexivo e estético, ao mesmo tempo que realiza uma mirada tática de ocupação e incorporação das cidades, por mulheres em fuga e anunciação.

Palavras-chave: Grafite; Corporalidade; Território; Arte; Feminismos; Mapeamento Coletivo

Abstract

Where the women fits when the Brazil's graffiti is narrated? Understanding their participation shows us how inadequate it is to focus on visual records, given that the occupation of public space nuances must be seen by unveiling outside the landscape, silenced female experience layers. However, how to reveal them? The urban women occupation in graffiti will be investigated, having as analytical locus the creative process driven by artistic residence Útero Urbe meetings which took place in João Pessoa, São Luís do Maranhão and São Paulo, in a period between 2014 and 2019. Along this process, we had the opportunity through women and gender dissidents actualize creative processes, transposing the hegemonic language narrative and the inequality on their inscription distribution throughout urban space. In this sense, we will focus our analysis in two divisions to understand in a first moment, how the graffiti field has been constituting, reallocating the definition in consonance with a anticolonial perspective and bringing to light historically silenced voices. In our analysis, we seek to unveil the visibility regimes and the different scales in movement and dispute between the cities and within the graffiti movement itself, in dialogue with the Grada Kilomba, Gloria Anzaldua, Lorena Cabnal, Rita Segato, Beatriz Nascimento perspectives, among others. Simultaneously, we will interlace artists narratives and collectives that stimulate urban intervention, reporting experiences and insurgent epistemologies in Abya Yala, such as the Coletivo Mujeres Creando, Mações Podres and Periferia Segue Sangrando. In a second moment, we will investigate the collective cartographies carried out in Útero Urbe, uniting the body and territory axes; as well we will talk about the meetings in the cities mentioned before. The all narratives plot and perspectives grouped in this investigation, aim to become a reflective and aesthetic counterpoint, while performs a tactical look at the occupation and incorporation of cities, by women in scape and announcing.

Keywords: Graffiti; Corporality; Territory; Art; Feminism; Collective Mapping

Lista de Imagens

Imagens 1 e 2 - Performance Ilusões Vol.I, Narciso e Eco, Grada Kilomba, 2017.

Fonte: La Biennale de Lumumbashi VI.

Imagens 3 e 4 - Os 12 homens grafiteiros que compõe a Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua, criada pelo prefeito João Dória em São Paulo, para planificar as ações grafite na cidade. 2017. Fonte: Prefeitura de São Paulo.

Imagem 5 - Prefeito Haddad grafita túnel durante abertura dos murais dos túneis da Avenida Paulista em 2014. Fonte: Reprodução/Terra.

Imagem 6 - MAAU - Museu Aberto de Arte Urbana. Fonte: Página do Facebook – MAAU

Imagem 7 - Estêncil do grafiteiro Bruno Perê na Avenida João Dias, São Paulo (SP), 2014. Fonte: Arquivo do artista.

Imagem 8 - Lambe-lambe de Japonega na cidade de São Paulo. Fonte: Instagram @japonega.lambe.

Imagem 9 - O Homeless Vehicle em ação, nas ruas de Nova Iorque. Fonte: Adhocracy Athens.

Imagem 10 - Grafite no bairro de Paripe - Salvador (BA) durante a residência artística Útero Urbe em 2016. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagens 11 e 12 - Registro dos ataques à Grafiteira Nuvem pelo pixador Gordinhos. Fonte: Instagram @nuvemv.

Imagem 13 - Atropelo ao estêncil da grafiteira MaJo, no bairro de Perdizes (SP), em 2017. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Imagem 14 - Abordagem policial durante pixação na periferia sul de São Paulo. Foto: Rogério Pixote.

Imagem 15 - Obra “Espaço para Abortar”, da Colectiva Mujeres Creando na 31ª Bienal de Artes de São Paulo, 2005. Foto: Leo Eloy. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Imagem 16 - Grafiteada em La Paz: *“Ni la tierra, ni las mujeres, somos território de conquista”*. Colectiva Mujeres Creando. Fonte: Site Ovelha.

Imagem 17 - Primeiro Grafite realizado pela GRIF Mações Podres, com atropelos sinalizados. Fonte: GRIF Mações Podres.

Imagem 18 - Roda de Mulheres durante o encontro Periferia Segue Sangrando em 2016, na cidade de São Paulo. Foto: Ana Lu Sanches.

Imagem 19 - Oficina de Estêncil durante o encontro Periferia Segue Sangrando em 2016. Foto: Ana Lu Sanches.

Imagem 20 - Marcas na rua representando sangue, finalizando o encontro em 2017. Foto: José Cicero da Silva.

Imagem 21 - Lambes realizados durante o encontro de 2017. Foto: Jose Cicero da Silva.

Imagem 22 - Periferia Segue Sangrando, 2017. Foto: Jose Cicero da Silva.

Imagem 23 - Encontro na zona sul de São Paulo, com a feminista comunitária boliviana Julieta Paredes. Fonte: Coletiva Fala Guerreira.

Imagem 24 - Oficina de mapeamento coletivo “Dinâmica sobre las cuerpos”, 2016. Fonte: Iconoclasistas.

Imagem 25 - Sistematização do encontro realizado no bairro de Interlagos, zona sul de São Paulo, no ano de 2016. Fonte: Livro de artista da autora.

Imagem 26 - Fonte do Ribeirão – Aquarela em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagens 27 e 28 - Aquarelas em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 29 - Chegar em paz - Aquarela em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagens 30 e 31 - Aquarelas em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 32 - Lista de compras em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 33 - Anotações em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 34 - Corpografias do Pixo em São Luís. Foto: Sabrina Dias. Fonte: Página Facebook “Corpografias do Pixo”.

Imagem 35 - Testículos em flor – Desenho de Dinho em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagens 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 - Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 49 - Tô chamando corêra - Grafite em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.

Imagem 50 - Cartaz-Grafite em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.

Imagens 51, 52, 53, 54, 55 - Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.

Imagens 56, 57, 58 - Estudos sobre Anayde Beiriz – Aquarela em livro de artista – João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 59 - Itan de Oxum – Aquarela em livro de artista realizada em Salvador (BA). Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 61 - Útero masculino – Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 62 - O trenzinho – Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 63 - Grafite do Coletivo Crochê de Rua realizado em João Pessoa (PB). Foto: Akene Shionara.

Imagens 64, 65, 66, 67, 68 - Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.

Imagem 69 - Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Carolina Teixeira.

Imagens 70, 71, 72 - Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.

Imagens 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 - Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 92 - Coquinho feito por Thales em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.

Imagens 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105 - Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.

Notas para uma possível tradução (entre mundos)

A linguagem é uma faca afiada e corta para abrir caminho. O gênero aqui escolhido para traduzir meu pensamento é o feminino. Depois de muito refletir e engasgar em “x” e parênteses e seus prós e contras, acredito que estender pontualmente a escrita em torno de uma perspectiva feminina causará o estranhamento necessário para que a linguagem carregue seu viés político sem subterfúgios. Nesse momento – dialético – apenas busco o estranhamento, com o intuito de deslocar a ideia de universalidade – intrinsecamente patriarcal. O mundo que engole o gênero feminino e outras dissidências cotidianamente não sofrerá muitos arranhões estruturais por essa investida em uma dissertação de mestrado. Pois bem, isso não é uma solução. Me acompanhem.

Escrevo essas palavras com destino incerto. Por serem públicas e tratarem de um campo que está em constante transformação, além das enormes diferenças regionais, creio que alguns termos devam ser elucidados. O grafite se constitui cotidianamente por meio da oralidade e da criação intensiva de ideias, expressões e gírias. Para traduzir algumas palavras, construirei aqui um pequeno glossário, com o intuito de alçar a ponte necessária ao entendimento dessa investigação e tentando capturar expressões que se modificam em uma velocidade vertiginosa. Ao mesmo tempo, deixarei nítidas as opções teóricas sobre as denominações que utilizo.

Primeiramente, escolho a estratégia de partir da linguagem corrente, popular, para me referir às questões aqui apresentadas, buscando encurtar a distância entre as mediações acadêmicas, da correspondente produção de conhecimento ligada ao cotidiano. Utilizo a noção de sistema-grafite de Armando Silva, que entende o campo compreendido pela linguagem do grafite como uma série de valências e imperativos que se inter-relacionam.¹ Adaptei o conceito para o particular caso brasileiro, onde o grafite e a pixação possuem matriz inseparável – apesar de apresentarem algumas diferenciações em sua lógica interna de funcionamento. Refiro-me, quando assinalar o contexto mais amplo dessa noção, ao sistema grafite-pixação. O autor também propõe o uso do termo

¹ Para aprofundar essas e outras questões, consultar: SILVA, Armando. *Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Sesc, 2014.

grafite, em lugar do mais especializado e erudito *graffiti*, em consonância com a perspectiva que adoto aqui. O próprio termo grafite ou *graffiti* tem origem controversa, segundo MICO² (abreviação de “Mi Colômbia”), escritor urbano imigrante residente em Nova Iorque e pioneiro na expressão. Segundo conta, a palavra *graffiti* foi cunhada pelo jornal New York Times ao se referir pejorativamente às inscrições que começavam a se disseminar na cidade: *rabiscos* ou *garatujas* feitas por pessoas marginalizadas. MICO relembra a conotação racista do termo, surgida através de um olhar externo, e reafirma a identidade das *graffiti writer*, uma denominação surgida entre as pessoas atuantes no movimento.

Vamos ao glossário:

Atropelo: Atropelar é passar ou respingar com tinta outro grafite ou pixação, sendo um ato considerado desrespeitoso, violento.

Bomb: Estilo tradicional do grafite ligado ao hip-hop, consiste na assinatura da grafiteira em tipografia na forma de bolhas. É como uma “bomba” no muro, sendo feito com muita rapidez e ocupando grande dimensão na paisagem.

Borroco: Modalidade de intervenção urbana feita jogando-se tinta (através de ovos, bexigas, lâmpadas etc.) no espaço urbano, criando manchas coloridas no local “atacado”.

Crew: Grupo de grafiteiras e grafiteiros que assinam sob o mesmo nome.

Grife: Caracteriza-se por ser um grupo de pixadoras e pixadores que assinam sob o mesmo nome.

Pichação: Vou usar o termo “pichação” para designar o campo diversificado das linguagens de intervenção urbana não-autorizadas, que muitas vezes se interpenetram - uma pessoa pode atuar em uma ou mais vertentes, o que é bastante comum. A noção é derivada do artigo 65 da Lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais), que faz uma generalização das atividades. Estão incluídos aí o grafite, pixação, lambe, estêncil, muralismo, borroco, extintor, balonismo etc.

Pixação: Utilizo a grafia com “x” pois assim é utilizada em linguagem corrente pelas pixadoras e pixadores. A pixação é uma linguagem com processos

² Material disponível integralmente em: <
<https://www.youtube.com/user/rowindj911?fbclid=IwAR2u3ZnR6MxHKHIZNOALqtFdq-kDIOK1b1l1IkcWyoHBJzZyEiCE-IOlplg>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

históricos e circuito específicos, eminentemente de prática ilegal e pautados em expressões tipográficas.

Point: É um território de grande visibilidade ou de muita importância histórica, sendo considerado um lugar valioso para ser ocupado pelas intervenções. Pode ser também um lugar de encontro e socialização para a troca de folhinhas, stickers etc.

Rolê: No caso do sistema grafite-pixação, a gíria significa caminhar para fazer as pixações com outras pessoas, em bando.

Sticker: É uma modalidade de intervenção urbana que se realiza pela colagem de adesivos pela cidade.

TAG: Assinatura da grafiteira ou pixadora.

Vandal ou vândala: Palavra usada muitas vezes em sentido pejorativo, para designar as praticantes das intervenções urbanas de cunho ilegal. Vândalos eram povos de origem germânica oriental que, em 455, saquearam e ocuparam o Império Romano. No uso corrente, também se fala *vandal* para designar uma inscrição que não foi autorizada: “*Fiz um vandal*”.

Anúnciação

“Suburbana aprendi a renunciar à lua cheia.
Quem me ilumina: essa luz fria, o pipôco, o freio do busão.
Preencho e escorro pelas marés da cidade”. Útero Urbe.
(Útero escancarado urbano urgente ancestral poético vermelho violento
maloqueiro enraizado político delicado)
(ITZÁ)

Um dia, ao grafitar um útero no muro da vila em que morava, uma mulher me abordou. Estava um pouco alcoolizada e me observava atentamente, um pouco tombando para o lado. Perguntou o que eu estava desenhando e respondi que era aquilo mesmo, aquele órgão que algumas pessoas têm. Ela sentou, e com real compadecimento olhou para mim e disse: *“Nossa, você deve ser uma pessoa triste... traumatizada. Conta fia, você perdeu um filho, o que aconteceu?”*.

Há aproximadamente seis anos tenho perseguido e encontrado, deixado escapar e perseguido novamente o território-útero. Chamo de território pois estou encarando aqui o útero como lugar de disputa na sociedade, espaço alienado do corpo feminino e dizimado do imaginário social. De potência que é virou terra seca. Infertilidade. Aborto. Acredito que todo ser vivente possua um útero alienado e não só nós, mulheres. Mas aqui, de dentro desse corpo, busco a reintegração de posse - dentro do meu ventre e em cada viela que passo.

Assim, o que em princípio constituía-se como uma investigação plástica e teórica acerca desse lugar fugidio, foi lentamente deixando as folhas de papel e telas, desdobrando-se em intervenções na cidade de São Paulo. Através do spray e da tinta látex, transformei os rabiscos que realizava dentro do ateliê em grafites. A resposta das ruas foi imediata. Percebi que as pessoas se sentiam incomodadas e curiosas, revelando tabus e lugares ainda inexplorados no corpo coletivo. Ao mesmo tempo, muitas mulheres se sentiram tocadas e fortalecidas ao se depararem com a figura, como algumas puderam me relatar. A vontade de provocar mais o ambiente que me cercava só aumentava, deixando a imagem ser um disparador que revelasse as relações sociais em questão, indo além de

fazer afirmações ou conclames sobre seus possíveis significados. Nessa época, ainda eram incipientes temas relacionados à ginecologia autônoma e discussões sobre a corporalidade feminina, como têm se espalhado atualmente. Era comum associarem (muitas vezes em forma de piadas) a inscrição que produzi por meio do estêncil – um útero retirado de um mapa de anatomia – à cabeça de uma vaca, um bode, ou qualquer outra coisa que não o que realmente era. Comparativamente, hoje não tenho mais esse problema com meus grafites, a imagem se disseminou e ganhou outros sentidos: o útero em si já é um signo popular e vasto, eixo em torno do qual uma série de confrontos se colocam.

Paralelamente a esse percurso, eu trabalhava em um ateliê para crianças e adolescentes no bairro do Jd. São Bento, Capão Redondo. Nesse local, pude desenvolver uma pedagogia pautada em um método cartográfico que foi extremamente fecundo e rendeu amplo aprendizado. Saíamos a pé investigando as ruas e memórias contidas nas calçadas e terrenos baldios, entrevistando antigos moradores e recolhendo indícios arqueológicos da ocupação das vielas. Sistemáticamente, mapeávamos nossos corpos e o lugar que pisávamos, a trajetória de nossos parentes e dos sonhos – para ver se existiam espaços comuns em nossa subjetividade. Lançávamos mão de desenhos, que fazíamos no chão com giz ou caneta posca. Pintávamos sulfites e interferíamos nos nossos desenhos mutuamente, até virarem grafites. Muitas vezes, a pergunta acesa de uma criança me mobilizava a passar a noite em claro, estudando formas de desdobrar em ateliê propostas artísticas possíveis. Ali, nesses momentos insones, me deparei com artistas caminhanes e com textos situacionistas inspiradores. Francis Alys, Maria Galindo, Paola Berenstein, Hakim Bey, Guy Debord, Iconoclastas... eu devorava as proposições e no dia seguinte levava ao ateliê, onde ganhavam vida. No entanto, em um desses textos, *Superando o Turismo*, de Hakim Bey (1990), me senti realmente convocada a traçar uma pedagogia caminhanes.

Suspeitamos que muito embora a viagem no mundo moderno parece ter sido apropriada pela Mercadoria – muito embora as redes de reciprocidade convival pareçam ter sumido do mapa – muito embora o turismo pareça ter vencido – ainda assim – nós continuamos a suspeitar que outros caminhos ainda persistem, outras estradas, não-oficiais, não marcadas no mapa, talvez até mesmo secretas - caminhos

ainda ligados à possibilidade de uma economia do Presente, rotas de contrabandistas (BEY, 1990, p.4).

Além de todas essas atividades, nessa época eu realizava oficinas de grafite para mulheres – como ainda faço – e percebia que saía sempre com um sentimento de que algo não tinha se concluído. As poucas horas que ficávamos juntas para cortar um estêncil ou fazer um mural deixavam entreabertas portas onde, de uma forma ou outra, nós nos reconhecíamos. Havia experiências difíceis, silenciadas e comuns, que afetavam a forma como o grafite atravessava nossa experiência. Por várias vezes me despedi de mulheres com metade de uma conversa por terminar onde elas relatavam o medo de andar na rua à noite ou a forma como tinham vergonha de desenhar em público na frente de outros grafiteiros. Já começava a se delinear - com todas essas circunstâncias que se misturavam em um caldo teórico, metodológico e prático – uma espécie de oficina de grafite caminhante, que trouxesse a reflexão sobre a condição das mulheres no espaço público, ao mesmo tempo em que disparasse um processo criativo e a materialização coletiva dessa construção: um grafitaço. Meu intuito era remediar a situação do apagamento que eu detectava em torno do grafite feminino, impulsionando práticas de encorajamento coletivo. Ao mesmo tempo, eu queria entender as causas ainda opacas, ambíguas e tímidas de nossa posição de escanteio dentro da linguagem.

No início de 2015 iniciei uma campanha pela internet para vender desenhos e aquarelas de minha autoria - e quem sabe conseguir o dinheiro necessário para comprar as passagens e demais insumos para o que tinha projetado. Para minha surpresa, tive um ótimo retorno e fui tomando coragem para me levar a sério, sistematizando o processo que gostaria de realizar, formalizando os contatos com a rede de mulheres que fui acessando e alimentando os registros por meio da abertura de um Tumblr que deixei público. Durante três meses, produzi, vendi e entreguei desenhos para pessoas conhecidas ou não, e consegui comprar as passagens para meu primeiro trajeto: São Luís do Maranhão. Assim finalizei essa primeira etapa do projeto, publicada em minhas redes sociais:

Vou cantar meu guarnicê³.

No processo de resistência artística na qual me enfiei, uma das maneiras que encontrei antes da viagem começar de me manter ligada à ideia, aquecida e trocando com as pessoas à minha volta foi fazer essas pequenas aquarelas. Assim - que nem Penélope - podia ir desfiando e trançando, tramando as ideias sem perder o fio da materialidade, do olho no olho, da prosinha de quem foi visitar o ateliê ou me encontrava por aí para perguntar do útero, das cartografias, do grafite. Os porquês vão se abrindo num leque em uma velocidade arrebatadora. Me coloquei na roda foi para dissolver, jogar água, construir escadas, se for preciso até voltar. Tenho escutado cavernas internas de mulheres complexas, muito vivas, e muito, muito diferentes de mim. Ilusão de quem achou que ia encontrar identidade. Útero, afinal, é regido por muitas e delicadas luas, violentas. Mas mais ainda pela luz fria da cidade, essa que nos assalta. Fui roubada. Tenho um corpo para procurar. Talvez nele me reencontre, reconheça a luta e o território a ser reintegrado e imaginado. Talvez fora de mim. Talvez em alguma viela. Talvez na linha do trem. Talvez nessa avenida que machuca nossas vistas.

Agradeço amigas e amigos por terem me apoiado e que agora tem um pedacim dessa caminhada. Por hora vou fechar a fábrica das aquarelas, para dar conta de terminar todos os pedidos e não dar mancada com ninguém antes da viagem, e também porque chegou o momento de assentar outras ideias, botar para girar a palavra e a escuta, organizar o trajeto.

Com o dinheiro arrecadado vou bater um P.F. resposta no mercado central de São Luís, comprar pigmento, spray e papel sulfite, respirar mais tranquila que tem café para a mulherada tomar durante as rodas lá no Norte.

Agradeço especialmente quem vem com o calorzinho de algum texto para me enviar, alguma imagem, alguma memória, quem tem me ajudado a pensar, construir, ouvir, dar sustança, tomar uma breja e prosear. Alimento.

OBRIGADA!!!⁴

Em casa, fui alinhavando contatos em outros Estados e buscando lugares para habitar durante um tempo (que calculei em torno de 15 dias em cada cidade), tracei a rota começando no Maranhão, passando por Olinda (Pernambuco) e findando em João Pessoa (Paraíba). As passagens eu compraria no caminho. Nesse momento inicial, ganhei a companhia de uma amiga, Marília Senlle, que iria registrar o percurso, pois já tinha experiência no audiovisual. Ela iria permanecer em São Luís e rumar para Salvador, e ali nos

³ Guarnicê é o momento, na festividade do bumba-meu-boi, em que o grupo ou batalhão se reúne ao redor da fogueira para aquecer os pandeirões.

⁴ Disponível em: < <https://uterourbe.tumblr.com/> >. Acesso em: 20 fev. 2020.

despediríamos. No entanto, após esse primeiro encontro – que inaugurou a residência artística – decidimos realizar outra roda em Salvador, o que me fez desistir de ir a Olinda. A flexibilidade de não estar em um processo institucionalizado, por meio de editais, por exemplo, possibilitou que a temporalidade fosse determinada pelo ritmo dos acontecimentos e dos contornos pessoais e materiais que fui encontrando. Também me deu uma liberdade de experimentação, registro e reflexão ímpar e bastante orgânica. O próprio nome do que eu estava fazendo fui encontrando no caminho, ao ter que declarar publicamente o que ia realizar. Assim, chamei de residência artística o projeto, mais como uma tradução para o exterior do que de fato uma residência artística nos moldes mais formais. No entanto, Útero Urbe possui sintonias importantes com a noção de residência artística, por habitar temporariamente um lugar e, a partir dele, ativar propostas de criação. Com ela fico para traduzir-me aqui, também, nessa narrativa.

Para criar uma sistematização destinada aos coletivos que iriam me receber, também fui delineando uma proposta de encontro onde contava qual era meu objetivo, como ia realizar, os materiais necessários e o tempo que precisaria. Essa ferramenta, que utilizo até hoje, se transforma de acordo com o lugar, mas sua estruturação básica é a mesma. Reúno propostas poéticas, desenho e cartografia com uma oficina de grafite, finalizada com um grafite das participantes. Esse momento tem sido, na maioria das vezes, uma ação combinada exaustivamente por nós e sem autorização. Certamente, a ausência do apoio de um edital também traz essa flexibilidade inusitada e todos os riscos que decorrem dessa escolha.

Nessa primeira viagem, que durou quase um mês, passei por São Luís do Maranhão, Salvador e João Pessoa. Em outros trajetos posteriores e mais esparsos no calendário, fui a Buenos Aires (Argentina), Medellín e Manizales (Colômbia) com a Coletiva Fala Guerreira, Recife, Vitória, Rio de Janeiro, Cidade do México (México) para o Encontro Internacional de Artes Feministas e diversos bairros de São Paulo: São Mateus, Capão Redondo, Brasilândia, Interlagos, Jd. São Luís etc. Em todos esses caminhos, por meio da inscrição grafite ou performance, através das rodas e cartografias, o Útero foi condutor de reflexões sobre o eixo corpo-território para crianças e idosas, homens cis e trans, mulheres

de todas as formas, opiniões e experiências. Encontrei companheiras que se uniram e trouxeram suas perspectivas sobre o que estávamos fazendo, algumas desdobraram a ação em formas diversas, também levando para outros contextos a proposta.

A dissertação surge como uma tentativa de cuidar de tudo o que foi vivenciado, trocado e criado nesses anos. Ao mesmo tempo, dar lugar ao escopo metodológico, teórico e artístico elaborado me parecia uma maneira de relacionar essa experiência a um campo maior de debate: À perspectiva de outras mulheres – artistas ou não – que constroem uma narrativa singular, fora do sistema hegemônico de poder. À medida que começaram a vir à tona as memórias e discursos das mulheres participantes do Útero Urbe, as evidências de que existiam formas de controle em torno da expressão das mulheres no espaço público foram se tornando palpáveis e encaixando-se em uma esteira de eventos históricos marcantes. O quebra-cabeças foi se montando aos poucos. Era preciso também narrar nosso olhar sobre o que se convencionou chamar de “a história do grafite no Brasil”, ou refazer sua genealogia. Os relatos aqui reunidos trazem a potência de alinhar as investigações e questionamentos de mulheres sobre o campo da intervenção urbana, sobre processos coloniais e a corporalidade feminina – aos recônditos espaços de silenciamento que sofremos cotidianamente das mais diversas formas. Uma chave jogada na cara, uma vergonha inaudita.

Encadear a reflexão sobre as inscrições das mulheres em espaço urbano exige primordialmente um exercício de escuta. É preciso que se fechem os olhos por um momento à profusão de *tags*, pixos, bombardeios de tinta e cores que invadem a retina de quem caminha em uma cidade grande como São Paulo, Vitória ou Cidade do México. O que essas cidades têm em comum para serem alvo de uma verdadeira horda de vândalos, que aparecem e somem em uma velocidade estonteante? O que essas mulheres têm em comum?

No primeiro capítulo, a proposta é travar um diálogo com as narrativas de Grada Kilomba (2016), Glória Anzaldúa (2000) e noções de mulheres feministas comunitárias como Lorena Cabnal (2017), sobre o lugar do processo criativo em experiências de silenciamento e colonialidade, mirando as investigações dos encontros entre as mulheres da residência artística Útero Urbe. Traçarei um

caminho que busca realocar algumas noções que norteiam o sistema grafite-pixação, para inserir a escuta de vozes ainda embaciadas – mas que existem com força. Em consonância a esse esforço, trataremos da ideia de escala geográfica em transitividade por operações artísticas, como proposta por Neil Smith (1993), aliada à necessária problematização das interpretações que vêm sendo construídas ao longo de três décadas, sobre o campo das intervenções urbanas e o imperativo do registro visual. Trazendo a discussão para um cenário mais próximo, discutiremos brevemente sobre a forma como têm se consolidado, nos últimos anos, curadorias pautadas em assimetrias sociais. A noção de escala geográfica é o eixo que possibilita, ainda, discutir sobre a forma como a escala corporal das mulheres se insere no espaço urbano, e como é cerceada. No caso específico do grafite, como podem ser atropeladas cotidianamente, fato que Rita Segato (2013) relaciona à ideia de violência expressiva – uma das lógicas de ordenamento, através da aliança simbólica entre homens, do sistema patriarcal. Finalizo esse eixo com a construção de uma breve definição do sistema grafite-pixação, que contemple toda a reflexão realizada até aqui.

O segundo capítulo é um aprofundamento de alguns termos sinalizados na parte anterior. Assim, as noções de fuga e anunciação são realocadas para o entendimento do sistema grafite-pixação, por meio da investigação de Beatriz do Nascimento (1985) acerca da instituição quilombo no Brasil. Guiaremos nossas observações traçando uma relação de continuidade histórica e cosmológica com a forma como o salto de escalas nas inscrições urbanas se realizam na contemporaneidade, não como um fato secundário, mas como um campo maior de significados ancestrais e visionários. Colocando um acento onde caiba a perspectiva de gênero nesse contexto, recorreremos às práticas e narrativas de coletivas de mulheres que atuam no cenário das intervenções urbanas, como a Colectiva Mujeres Creando, na Bolívia, as Maças Podres, as coletivas periféricas – com destaque para o grupo Periferia Segue Sangrando - da zona sul de São Paulo e a criação da Rede Grafiteiras BR, com expressão nacional. Adentraremos seus discursos e formas de transitar dentro e fora do campo da arte, bem como suas principais contribuições para uma teoria feminista e maloqueira do sistema grafite-pixação. Por fim, aprofundaremos as questões metodológicas que perpassaram os encontros realizados durante a

residência artística Útero Urbe. As noções de *corpografias urbanas* de Paola Berenstein e as proposições do coletivo Iconoclasistas acerca dos *mapeamentos coletivos* serão o fundamento para descrever as etapas realizadas em cada encontro e que irei detalhar ao final do capítulo. Assim, é relatada a construção lógica de suas partes e a forma como concatenam a criação de uma pedagogia antipatriarcal e, ao mesmo tempo, potencialmente disparadora da produção de grafites entre mulheres.

O terceiro capítulo mergulha nas vozes das mulheres participantes do Útero Urbe. Para essa dissertação, fiz o recorte – difícil – para investigar os processos criativos em três localidades por onde passei: São Luís do Maranhão, João Pessoa e a zona sul de São Paulo.

A primeira cidade a ser visitada pela residência artística foi São Luís, em junho de 2015, após as festividades de São João. Nesse encontro, também participaram homens e mulheres transexuais, o que deu uma enorme potência crítica ao processo. Destacamos aqui a forma como as memórias ancestrais diante dos casarões abandonados, das dinâmicas e marés das águas se relacionam com as corporalidades que brotam das cartografias. Falaremos das rodas com as mulheres do terreiro Fanti Ashanti, da pesquisa Corpografias do Pixo, empreendida por duas artistas da cidade e as histórias da doença *útero-caído*, contadas por duas mulheres que conheci na rodoviária a caminho de Salvador.

O segundo encontro, em João Pessoa, ocorreu no fim de julho de 2015, no bairro do Varadouro, localizado no Centro Histórico. Segundo as mulheres que conheci, o vazio das ruas tem nome: “esquisito”. Essa noção vai ser utilizada para a compreensão das cartografias corporais que apareceram no encontro. Serão investigadas também as motivações do conflito ocorrido entre nosso grupo e alguns vigias e homens que passavam, ao sairmos às ruas para grafitar - e seus possíveis desdobramentos. A prática do Coletivo Crochê de rua também será discutida, a partir do uso das linhas trançadas como potência expressiva e recuperação de memórias afetivas nordestinas. Falaremos brevemente sobre cicatrizes e violência obstétrica, e também da popular expressão “mulher-macho” e seus significados.

Dentre os encontros realizados em São Paulo, escolhi a oficina que reuniu um coletivo com idade superior a quarenta anos, no projeto Casa Lab, ocorrido em dezembro de 2019 no CDHEP (Centro de Direitos Humanos e Educação Popular). O grupo, formado por mulheres periféricas, suscitou diversas reflexões sobre os processos históricos de luta eminentemente femininos, que construíram as bases da urbanização na zona sul. A discussão sobre a linguagem do grafite e suas formas de inscrição na cidade também foi muito profícua. Surgiu, como em diversos outros encontros, a narrativa em torno da expressão “ser pega no laço”, como um lugar de contato com a ancestralidade a partir de uma perspectiva colonizada.

Na conclusão partimos para uma reflexão sobre os desdobramentos possíveis e observados da residência artística Útero Urbe. A escolha política e teórica em ser uma proposição local e acessível relaciona-se com o cotidiano das participantes. Discorro sobre as limitações e a possível superação do *lócus* útero, bem como a abrangência da investigação empreendida nessa pesquisa.

Nos anexos pode-se consultar a fundo três registros de fundamental importância e que reverberariam por si sós em investigações posteriores a essa. São brechas a serem aprofundadas, com riqueza de narrativas e fatos históricos por desbravar. Deixo-os aqui como apoio da leitura da dissertação e como possíveis desdobramentos. O primeiro anexo é a entrevista na íntegra de Ana Clara Marques, no início de 2019, concedida na Casa do Hip-Hop de Diadema, onde rememora processos que podem constituir a gênese do sistema grafite-pixação no Brasil, bem como os atravessamentos da experiência feminina. O segundo anexo é o fanzine do coletivo Ocupe os Muros, com importantes contribuições teóricas sobre o grafite brasileiro, escritas por pessoas de dentro do movimento que discutiram coletivamente e realizaram ações diretas entre os anos de 2014 e 2016, frente ao processo de elitização e monumentalização em curso. E finalmente, o terceiro anexo é o fanzine que criei em 2017 como um registro sensível e acessível sobre a caminhada realizada pela residência artística Útero Urbe. Foi uma primeira tentativa de elaboração e sistematização do processo em movimento. A publicação viajou para diversos estados e se espalhou, mas o projeto ainda não está completo: aguarda a realização de dois números extras (abordando o autocuidado e a autodefesa no espaço público,

bem como questões mais específicas do grafite feminino) para finalizar a coleção.

Capítulo 1

Morar no canto invisível da página: grafite feminino e escalas

1.1. Cerrar os olhos e escutar os gritos das ruas

As primeiras palavras de *writer*⁵
foram incompreensíveis:
Sempre que a arte aparece a vida desaparece
liberdade é um gole amargo e não é na rua que começa
é de onde vem a palavra
(PASTORE; LOBOT, 2013).

“Um pedaço do inferno aqui é onde eu estou. Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou”⁶. Roda na fita K7 o som chiado, do programa de rádio gravado em horário nobre e que ainda tem de brinde a voz do locutor. A criançada da rua se agita em volta do som: “Quem é, é... Quem não é cabelo avoa!”⁷. Lembro-me bem como algumas roupas começaram a mudar: calça larga, boné, cordão de ouro. Passávamos, eu e as amigas, horas transcrevendo letras de música para guardar na pasta. Era um som novo que estava brotando, ocupava nossos ouvidos enquanto compartilhávamos o fone do walkman na escola, no sistema de som do boteco onde nossos pais jogavam sinuca ou rasgando em um carro que passava na rua. Abria-se todo um universo nas vozes e na palavra ritmada de Dina Di (rapper que faleceu por complicações no parto aos 34 anos de idade), Negra Li, Mano Brown, Helião, Thaíde, entre tantos outros. Eu era nova ainda, observava os jovens que moravam perto de mim com admiração, por serem mais velhos e por abrirem caminhos. Tentávamos imitá-los. Lembro nitidamente de uma grande pixação que surgiu na minha rua nessa época, meados dos anos noventa, em um muro em frente à fábrica onde jogávamos bola. Recordo que fiquei atordoada com o estranhamento. Como

⁵ *Graffiti Writers*: eram assim chamadas as primeiras grafiteiras e grafiteiros oriundos dos guetos de Nova York, pois usavam predominantemente da palavra marcada nos muros e trens urbanos. O livro onde o trecho da poesia foi retirado foi escrito por dois grafiteiros ainda em atividade na cidade de São Paulo. PASTORE, Bruno; LOBOT. *A saga de writer*. São Paulo: Doburo, 2013.

⁶ Trecho da música *Um homem na estrada*, dos Racionais MCs. Álbum: Raio-X do Brasil, 1993.

⁷ Trecho da música *Quem não é cabelo avoa*, do grupo RZO. Álbum: Todos São Manos, 1999.

fizeram isso enquanto dormíamos? Alguém andava na rua disparando o spray e ninguém percebeu.

É preciso que eu confie nessas memórias para entender o lugar onde situo a reflexão que desdobro a seguir. Houve um ponto de virada na forma como entendíamos nosso território, e ele se deu através da palavra e das ondas sonoras. A partir da palavra que inundava tudo, se formava um imaginário do lugar onde nascemos e das pessoas que nos rodeavam, reconfigurando o mapa onde nos inseríamos. O que os Mestres de Cerimônias (MCs) jogam no ar – o vocábulo, o nome - também caminha como inscrições no espaço urbano. A genealogia do que hoje se espalhou no Brasil como o sistema grafite-pixação vem da tradição tipográfica dos *grafitti writers* dos guetos nova-iorquinos em inícios dos anos 70. Escritoras de rua. Foi muito rápido o crescimento das pixações no bairro e na escola pública onde eu estudava na zona oeste. As memórias se embaçam um pouco - faz tempo -, mas lembro quando peguei a *nugget*⁸, que meu pai usava para lustrar os “sapatos de ir trabalhar”, para pixar a porta do banheiro da escola. Dias depois montávamos nossa primeira grife: eu, Bitá, Ana Carolina, Potira. Procuramos em um dicionário de inglês o significado de um coletivo de mulheres, *Flappers*, e esse ficou sendo nosso nome (até hoje não sei se a tradução está correta). Já éramos um grupo entre tantos que enchiam de sentido (para nós, pelo menos) as paredes e carteiras da escola e das ruas próximas. Alguns anos depois, quando mudei de escola, fiz parte de outra grife: TxDxR. Eram outras mulheres e um companheiro que faleceu logo após terminarmos o ensino médio. Rebelde, De Ré, Pri, Pulga. Nessa época já haviam oficinas de hip-hop organizadas na escola estadual durante os fins de semana, e alguns dos nossos companheiros faziam grafite sistematicamente. Nós, mulheres, éramos atropeladas. Recordo quando cansei de pixar porque estava cansada de ter o nome invadido por algum xingamento. Nessa época, também começamos a sofrer as primeiras investidas contra as imagens que fazíamos, sempre vulnerabilizadas pelos homens do circuito, que nos reservavam nos rolês um canto do muro – bem escondido – até aprendermos melhor a pixar. Hoje traduzo o “aprender melhor” a: pintar como eles.

⁸ *Nugget* é a marca de um bastão de graxa de sapatos, com uma esponja na ponta, muito utilizada para realizar pixações.

Existe um exílio que deve ser levado em consideração quando entramos em contato com as mulheres atuantes nas expressões urbanas. Seja o nascimento de um filho, uma relação conflituosa (muitas com grafiteiros), a necessidade de trabalhar para cuidar dos parentes ou outros aspectos que se referem à reprodução e cuidado da vida, pela violência do espaço urbano, ou seja, por simplesmente não encontrar espaço para vicejar dentro da linguagem. Passei por ele como muitas de minha geração, para trabalhar e estudar, já contaminada por uma profunda insegurança em pintar na rua. Em 2014, motivadas pelo conflito instaurado com a implantação pela prefeitura de São Paulo dos murais permanentes da avenida 24 de maio, e que gerou a organização de um grupo de discussão sobre os processos do que chamamos de monumentalização⁹ do grafite, montamos a primeira crew que participei onde só atuavam mulheres: nenesurreal, Qel, Mari, Magê, Roberta, Naluz. Todas essas mulheres vinham de um histórico de vandal e de uma necessidade profunda de se unir para pintar, por uma questão de segurança. Assim, conseguíamos nos *encorajar* para gostar de nossas imagens, pensar em frases, chegar em um nome: Punga!¹⁰ Com elas, pude repensar todo o caminho feito desde os anos noventa (pois também passaram por eles) e perceber que muitas ficaram para trás. Nossas histórias se misturavam enquanto puxávamos os fios da memória. Iam fazendo sentido, traziam à tona outra versão dos fatos.

É fundamental confiar nessas memórias muito particulares para falar do lugar onde as imagens foram apagadas. Porque eu me lembro, meu corpo foi atravessado pela companhia de outras mulheres. Elas estavam lá, testemunhei os passos. Eu mesma estava lá. Mas nossas perspectivas não ecoam.

1.2. O espelho cindido

Silenciar alguém é interromper as expressões vitais que partem de seu prisma. Ao existir, emito minha narrativa e desenho com o corpo uma trajetória no espaço e no tempo. Afeto outros seres ao mobilizar, com a vivência que me cabe, um lugar de onde falo. Apareço, vou ganhando corpo, e só com esse corpo

⁹ A discussão sobre o que as grafiteiras e grafiteiros chamaram de processo de monumentalização das intervenções urbanas pode ser encontrada no fanzine do Coletivo Ocupe os Muros, no ANEXO II.

¹⁰ Punga é uma palavra bantu utilizada no tambor de crioula, quando uma mulher dá a umbigada na outra. Significa também estar atenta, alerta, pronta para a ação.

a potência que me habita pode se transformar em sons, imagens com tinta na parede, gestos significativos que podem ser *transmitidos* através do tempo, por formas diretas ou por disseminação. No sistema grafite-pixação brasileiro, o silenciamento opera por meio da falta de escuta para narrativas que contam uma história ruidosa, colocada à parte pelas versões mais hegemônicas, notadamente a partir dos anos 90: uma trajetória fermentada no bojo dos conflitos sociais, territoriais e de gênero. Os ruídos têm o poder de deslocar nosso olhar por alguns segundos, deixando entrever sujeitos e lacunas históricas, mesmo abafados por toda uma estruturação operada pela via institucional, estatal e midiática, que recrutam inclusive mecanismos de controle físico-policial. Assim, toda uma geração de escritoras urbanas foi transformada em notas de rodapé ou pequenas seções cor-de-rosa em revistas especializadas, como é o caso da Revista Graffiti (Editora Escala), editada por Binho Ribeiro e pelo jornalista Alexandre de Maio, distribuída em escala nacional durante o período de 2000 a 2008, como narra Ana Clara Marques:

Era comum abrimos a revista e entre fotos de grafite, vemos fotos de mulheres de costas, de saias, mini blusas e roupas chamativas, a revista colocava assim, as mulheres como objetos. Aquilo nos incomodou muito, mas algo nos deixou estarecida, a Revista Graffiti publicou uma matéria da grafiteira ACB, com sua arte estampada nos muros e junto com a legenda de apresentação da matéria estava escrito “*Nem parece mulher pintando*”, o que indignou a todas nós, sem exceção (informação verbal)¹¹.

O cerceamento da posição da mulher em arte foi abordado de diversas formas, sob os mais diferentes contextos, por ser um conflito pulsante que atravessa a experiência de muitas artistas, se entrelaçando com questões de raça e classe. Essas mulheres reivindicam um olhar para além dos estereótipos, buscando singularidades e complexidades que, cerceadas pela criação de imagens rígidas por um contexto patriarcal, têm que fazer caminhos tortuosos para continuar existindo. A busca primeira, nesse momento, se torna então entender e reativar a comunicação com essas narrativas. Destaco como ponto de partida, para delinear o panorama onde situo as questões referentes ao apagamento das intervenções feitas por mulheres no espaço público, a obra da

¹¹ Entrevista de Ana Clara Marques à autora, concedida em 17 de fevereiro de 2019. Disponível na íntegra no ANEXO I.

escritora e artista visual portuguesa Grada Kilomba, mais especificamente a performance *Ilusões*.

Apresentada na 32ª Bienal de Artes de São Paulo (2016), evoca o mito de Narciso e o apaixonamento de Eco para se referir aos processos de silenciamento da sociedade contemporânea, principalmente no que tange ao racismo institucionalizado e à sociedade patriarcal, propondo uma condensação de discursos e temporalidades, que buscam – segundo a artista em entrevista a Suely Rolnik¹² – ser uma metáfora da tragédia colonial. Enquanto narra pelo microfone o mito grego às pessoas presentes no espaço expositivo, desenrola-se a projeção de um vídeo pré-gravado ao fundo, onde atrizes e atores negros (incluindo a própria Grada) atuam com alguns poucos objetos escolhidos sob um cenário branco. O fundo sonoro se compõe com a batida percussiva e a música *I put a spell on you*, na voz de Nina Simone, criando a sincronia de camadas das narrativas (do jazz, da contação de histórias que evocam os *griots*, dos tambores, das imagens na tela).

I put a spell on you
'Cause you're mine
You better stop the things you do
I ain't lyin'
No I ain't lyin'
You know I can't stand it
You're runnin' around
You know better daddy
I can't stand it cause you put me down¹³

Assim, a obra faz uma analogia à repetição infinita da representação da sociedade ocidental sobre si própria, como um Narciso que busca eternamente sua imagem apaixonada no reflexo de um lago. Eco, condenada a repetir as últimas palavras que escuta, confirma tomando para si as palavras de Narciso ao se olhar no espelho e declarar o enamoramento por si próprio. A separação

¹² Entrevista disponível em: <
<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/10/15/suely-rolnik-entrevista-grada-kilomba-a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-32a-bienal-de-sao-paulo-ao-final-video-entrevista-massa-revoltante-conversa-com-grada-kilomba-42-min/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹³ Eu coloquei um feitiço em você/ Porque você é meu/ É melhor você parar de fazer as coisas que você faz/ Eu não estou mentindo/ Não, eu não estou mentindo/ Você sabe que eu não aguento mais/ Você está correndo ao redor/ Você sabe melhor do que o papai/ Eu não posso suportar isso porque você me coloca para baixo (tradução da autora).

de Eco e Narciso como alegoria da colonização, da relação entre colonizador e colonizado fundamentada no narcisismo da sociedade ocidental, engendra o lugar das sociedades proscritas à posição de um Outro, depositário da falta, do tempo pretérito e das sombras incontrolláveis do inconsciente e do primitivo cultural. Essa relação só se sustenta através do que a artista chama de lealdade ao *status quo*: onde os sujeitos da relação participam da afirmação constante das premissas narcísicas referidas (Eco), mantendo a estrutura social hegemônica intacta sob uma suposta capa de universalidade.

O vídeo criado para a performance se passa em um cenário hermético: O fundo branco torna-se elemento de significação fundamental - uma referência à noção de cubo branco¹⁴ - por onde transitam e gesticulam pessoas negras. Em meio ao espaço asséptico, a impressão de uma espacialidade neutra salta aos olhos por unificar o olhar apagando vestígios do lugar, da historicidade, descarnando os corpos. Enquanto isso, a voz da artista, o canto de Nina Simone evocando o *feitiço* e a percussão fazem um contraponto às imagens (buscando acionar memórias do corpo das pessoas ouvintes), trazendo sorrateiramente outras referências para desestabilizar a percepção unívoca da obra.

¹⁴ O cubo branco se refere a uma configuração do espaço expositivo que pretende subtrair da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela converge para se tornar uma experiência estética autônoma, assentada na produção de uma espacialidade neutra. Para um aprofundamento, ver: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



Imagem 1. Performance Ilusões Vol.I, Narciso e Eco, Grada Kilomba, 2017. Fonte: La Biennale de Lumumbashi VI.

A palavra das mulheres que buscam entender a ruptura inerente à sociedade colonial, simultaneamente **branca e patriarcal**, muitas vezes e perceptivelmente, não sai do lugar institucionalizado da arte e das categorias de especialistas constitutivos dela. É preciso abrir espaço e deixar que existam outros pontos de partida da narrativa¹⁵, outras genealogias do conhecimento, para abrir caminho diante da lógica necropolítica¹⁶ de Narciso. Pois, se o espelho que restitui eternamente a existência de um “Outro” que estrutura a sociedade

¹⁵ Enquanto escrevia essa monografia participei da IV Assembléia das Assembléias de Feministas Comunitárias de Abya Yala, que aconteceu em São Paulo em dezembro de 2018. Em um momento de discussão da conjuntura, foi preciso voltar para alguns fundamentos do significado de escolher contraditoriamente a palavra ocidental *feminismo*. Num esforço de se fazer entender, ao narrar o caminho da cisão orquestrada no bojo da sociedade moderna, a grafiteira e *agitadora callejera* Julieta Paredes encena para uma plateia de aproximadamente cem mulheres quilombolas, pataxós, guaranis, aymaras da Bolívia, descendentes de indígenas do México, Colômbia, Chile, Guatemala. Mulheres sem-teto, representantes dos povos de terreiro, periféricas e maloqueiras. Didaticamente e com a ajuda de outros corpos indígenas como o seu, estende dois tecidos que aludem à duas temporalidades: a da sociedade ocidental e a dos povos de Abya Yala. Vai contando, como uma história que se desenrola frente aos nossos olhos, a invasão do território pelos europeus e a domesticação dos corpos femininos. Nesse momento, amassa o tecido que representa o tempo das sociedades não-ocidentais e o coloca no ponto inicial da grande linha do tempo de pano, no passado. O teatro vai se desenrolando enquanto nos realocamos em relação às suas palavras: É preciso nos posicionar estrategicamente diante da linguagem do invasor.

¹⁶ Noção desenvolvida por Achille Mbembe, diz respeito ao exercício da soberania na sociedade contemporânea e suas origens na violência colonial. A expressão máxima da soberania residiria, notadamente, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Para um aprofundamento, ver: MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 1ª Edição, 2018.

moderna quebrou, não é simples o processo de lidar com os cacos. Alguma coisa se perdeu no caminho e fez estilhaços suficientes para que continue sangrando, já que não é a imagem no espelho que é preciso recuperar. É notável que, no mesmo sentido de Grada Kilomba, outras mulheres buscam refazer o caminho da cisão do conhecimento e das especialidades para se posicionar novamente no centro das contradições, inventando formas de transmitir suas experiências vitais, dentro e fora das instituições – *locus* hegemônicos da repetição eterna do olhar de Narciso sob si mesmo – onde, inclusive, podemos observar a criação de um amplo sistema de mecanismos de manutenção do privilégio do não-saber.

Nos convencem que devemos cultivar a arte pela arte. Reverenciarmos o touro sagrado, a forma. Colocarmos molduras e metamolduras ao redor dos escritos. Nos mantermos distantes para ganhar o cobiçado título de “escritora literária” ou “escritora profissional”. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas (ANZALDÚA, 2004, p.230).

Na entrevista onde conversa com Suely Rolnik¹⁷, Grada Kilomba chama a atenção para o fato de Narciso se enamorar de si mesmo tendo o privilégio de permanecer ignorante frente ao conhecimento do Outro, preso na eterna representação que elimina a existência do que está fora do seu campo de existência. O reconhecimento de vozes díspares é anulado pelo mecanismo de sobrepor a narrativa hegemônica, fundada pela imposição da ideologia universalizante, sobre outros enredos – que existem, mas não são ouvidos.

¹⁷ Entrevista disponível em: <

<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/10/15/suely-rolnik-entrevista-grada-kilomba-a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-32a-bienal-de-sao-paulo-ao-final-video-entrevista-massa-revoltante-conversa-com-grada-kilomba-42-min/> >. Acesso em: 20 fev. 2020.



Imagem 2. Performance Ilusões Vol.I, Narciso e Eco, Grada Kilomba, 2017. Fonte: La Biennale de Lumumbashi VI.

Refazer o caminho onde se inaugura a cisão e partir de outra forma de conhecer - o que chamou de *descolonização do conhecimento* - mobiliza o trabalho de Grada Kilomba, disputando, dentro dos espaços institucionais (da arte e da academia), a escuta das emergências discursivas. Nesse sentido, reivindica um campo de atuação interdisciplinar, híbrido, que dê sustentação à potência dos processos significativos colocados em curso: uma proeminência do *tema* ante a fragmentação vertical das especialidades. Assim, proteger da dissolução o processo criativo em fatias pré-moldadas significa perseguir em primeiro lugar o *desejo* de materializar uma potência colocada pelo cotidiano, um incômodo ou indagações que precisam eclodir mesmo que forcem e alarguem os limites estanques entre as disciplinas. O desejo é o lugar íntegro, mobilizador de lugares esquecidos no corpo, na relação com o mundo, no inconsciente violado.

Consonante a essa busca, já nos anos oitenta, quando escreveu sua *Carta às mulheres do terceiro mundo*, a escritora e teórica cultural chicana Glória Anzaldúa defendia uma *escrita orgânica*: a criação que parte das vísceras e mobiliza um saber que tem o poder de surpreender aquela que escreve por ultrapassar sua intenção imediata, ao conter uma experiência ainda em germe (o que chamou de não-lugar), que é atravessada pelo universo. Esse processo,

convocado pelo que Suely Rolnik – através da perspectiva psicanalítica – chamou de *saber-do-corpo*, seria um estado latente provocado pelas forças e memória do mundo presentes no corpo, que foi reprimido na constituição do indivíduo gestado na modernidade. A subjetividade ultrapassaria a experiência do sujeito, cabendo ao ser desejante abrir caminhos para dar forma a essa semente, que escapa à forma como se estrutura nossa sociedade narcísica e, inclusive, a coloca em risco de dissolução.

Filha de imigrantes criada na fronteira entre o México e o Sudoeste dos Estados Unidos da América (Texas), Anzaldúa defende uma consciência que nasce dos conflitos e fortalezas de existir intersticialmente, sempre traduzindo – e *traindo* (pois não existe tradução fiel) – os mundos que atravessa. Esse processo de *consciência mestiça*, criativo por excelência, busca a todo momento esgueirar-se da universalização estanque, que encapsula tanto pelo identitarismo essencialista quanto pelo viés dos grandes binarismos culturais hegemônicos: centro/periferia, homem/mulher, subjetividade/objetividade etc.; buscando o cruzamento e a alusão a outras epistemologias. Essa subjetividade inexoravelmente nômade, de pessoas excluídas dos bens materiais, do território, da história, das corporalidades (fronteiriças), tem a potência de deslocar as narrativas sobre *origens* e *essências*, abrindo as feridas da exclusão, mas revelando simultaneamente possibilidades de atravessamentos férteis.

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados (ANZALDÚA, 1987, p. 80-81).

A busca, muitas vezes intuitiva, por um afastamento das estruturas verticais que conformam corporalidades, pedagogias, campos de atuação em arte e fora de seu espectro, assim como para as referidas artistas, mobilizou as

primeiras tentativas de construir uma metodologia em Útero Urbe. Partimos primeiramente do *se colocar em movimento* e, depois, de suas consequências orgânicas e emergentes, fomos estruturando um arcabouço de referências e práticas a serem usadas nos encontros. A forma como artistas conseguiram revelar contradições dentro do estéril panorama hegemônico do conhecimento, trazendo à tona outras maneiras de transmissão de saberes como necessidade vital de anúncio de um outro modo de existir, também é parte fundamental dessa investigação. Em suas produções, sejam performáticas, literárias ou *callejeras*, podemos observar uma busca pelo eixo corpo-território como ponto de partida do processo criativo pela sobrevivência em um mundo onde essas existências historicamente são colocadas em situação de marginalidade¹⁸.

Fazer o caminho de retraçar os contornos que a colonização borrou é uma investigação minuciosa e próxima do cotidiano. Longe de grandes totalizações e utopias, colocar-se em movimento é um passo que se dá imediatamente. Talvez essa seja a primeira opção metodológica a tecer nossas proposições. Parti de uma situação vívida, identificada e presente inúmeras vezes na vocalização de mulheres à minha volta e que também me atravessa: *Por que nossas narrativas no grafite não ecoam, ao ponto de serem transmitidas?* E se isso é a vocalização de algo que é parte da experiência de muitas mulheres, o tornaremos o ponto de partida do qual vamos começar a construir uma noção coletiva de onde nos situamos e agimos sobre o mundo.

Apesar de pulsante, a expressão feminina no espaço urbano padece de uma série de processos que a fragilizam, provocando um silenciamento difícil de atravessar se não fecharmos os olhos por um momento e confiarmos nas nossas memórias, na palavra. Dito isso, é importante retomar a maneira como vêm sendo interpretadas as intervenções urbanas que tiveram início através da ação de jovens pobres descendentes de latino-americanos e de populações negras nos Estados Unidos da América desde os anos 70, marco inicial do que se considera hoje o germe do que chamamos de sistema grafite-pixação no Brasil.

¹⁸ Nessa dissertação, vamos considerar *marginalidade* no sentido proposto por Grada Kilomba, ao referenciar bell hooks e suas reflexões sobre *margem* e *centro*. Para essa última, as mulheres e homens negros, por fazerem parte do todo da sociedade, mas não do corpo principal, desenvolvem uma perspectiva crítica decolonial que parte tanto “de dentro para fora”, quanto “de fora para dentro”. A posição à margem caracteriza-se, portanto, por ser um espaço periférico e ao mesmo tempo um lugar de potência. Para maiores aprofundamentos consultar: KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

1.3. Desobediência tem curadoria?

Como nos descreve Franco (2009), ao investigar a emergência de uma nova cultura urbana que se inflava a partir dos guetos de Nova York e que apresentava características muito particulares, Sennet (1990)¹⁹ e Baudrillard (1979)²⁰ apontam para alguns caminhos que até nossos dias continuam respaldando gerações de pesquisadores que se debruçam sob essas manifestações. Suas análises, por vezes antagônicas, foram construídas a partir da investigação dos conflitos surgidos pela crise da noção de cidadania e espaço público nos anos 70, que possuem suas raízes na Antiguidade ocidental e seu advento na modernidade (séc. XVIII e XIX). Assim, a ideia de *homem público* dá início a um problemático processo de dissolução com o crescimento da cultura de massas, a diluição dos laços comunitários e o embotamento das fronteiras entre os espaços privados da intimidade e a esfera pública.

A crise desse sujeito se reflete em uma busca – inconsciente – de salvar-se ante os processos de fragmentação, buscando criar guetos e formas gregárias de existir, mas que não abarcam mais a sociedade em seu aspecto total. É a instauração de uma sociedade segregada, onde aqueles que estão fora do gueto se constituem em uma ameaça iminente, e o funcionamento dos grupos adquirem contornos de pequenas tiranias do espaço da intimidade. Para os autores, existe uma perda da civilidade nesse processo. A análise desse contexto e a compreensão do grafite como uma reação gregária inconsciente reverbera até hoje em discursos legitimadores dentro do próprio movimento e de forma difusa influencia as abordagens do sistema da arte e das políticas públicas em torno de uma lógica curatorial, como analiso a seguir.

Ao entender a formação urbano-industrial da metrópole nova-iorquina no momento próximo em que ocorria, Baudrillard (1979) analisa os processos de ruptura da coesão social e o surgimento do grafite com a potência de ser uma rebelião das classes marginalizadas através dos signos, contra a semiologia

¹⁹ Ver: SENNET, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; e *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. London: Faber, 1990.

²⁰ Ver: BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996; e *Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*. Tradução Fernando Mesquita. *Revista Cine-Olho*, São Paulo, nº 5/6 jun/jul/ago, 1979.

hegemônica que vai se instaurando pela cultura de massas e pelos poderes totalizantes. Ao comparar essas expressões com as manifestações de Maio de 1968, detecta uma mudança de forma-conteúdo importante. Para o autor, o conteúdo político fruto de uma organização coletiva não é mais proeminente, o significativo torna-se o imperativo sobre o significado. Trata-se de uma insurreição pelos signos, que o indivíduo opera ao fazer parte de um clã, tornando sua condição menos esvanecida em relação a uma escala urbana atemorizante.

A crise do indivíduo moderno frente à multidão impessoal que o ameaça também é o eixo através do qual Sennet (2000) entende os agrupamentos de escritores urbanos. Segundo ele, o grafite se impõe na paisagem urbana como uma relação de poder por meio da qual os sujeitos que inscrevem os objetos estéticos determinam uma visualidade do indivíduo narcísico sobre o Outro – a aglomeração populacional com a qual não estabelece laços de intimidade. Fazer grafite é uma forma de impor o olhar. Nessa concepção, baseado em uma lógica de gangue que é um aglomerado de perspectivas narcísicas, os grafiteiros e grafiteiras sem delineamento político consciente, agem por impulsos irracionais e delinquentes. É notável também que perpassam por essas duas concepções – que formaram duas grandes linhagens de interpretações (semióticas e primitivistas) – o fato de partirem, para construir suas noções, do **imperativo da visão**: o registro fisgado da paisagem urbana como indício primordial e revelador do campo do sistema grafite-pixação.

A partir de um imenso arquivo de fotos, realizadas durante um período de quase duas décadas e que abrange principalmente a América do Sul, o colombiano SILVA (2016) analisa o fenômeno grafite sob uma perspectiva semiótica, que, segundo ele, seria um sistema comunicacional instaurado em cidades que tenham conflitos sociais ou expressões públicas com alguma tradição. A emergência desse panorama visual é alimentada por momentos históricos específicos em cada localidade, sempre questionando seus territórios sociais, um traço herdado de dois contextos que, segundo o autor, também seriam seus antecedentes diretos: o movimento de Maio de 1968 na França e a efervescência cultural surgida na cidade de Nova Iorque nos anos 70, que deu origem também ao hip-hop. Ao buscar entender as novas formas híbridas que adquirem na contemporaneidade as expressões urbanas, amplia o campo de

existência do grafite para além da tinta no muro, considerando, além de todas as superfícies dos objetos da cidade física, as paredes virtuais e midiáticas como lugares limite, eventuais espaços de inscrição e representação.

Analisa também como, a partir dos anos 80, o gênero comunicacional ganharia cada vez mais projeção estética (cenaridade no espaço urbano), passando estruturalmente de grafites comunicativos para o advento da imagem figurativa. Também em sua pulsão, observa o grafite enquanto realização de um desejo reprimido que, de uma perspectiva psicanalítica, é um ato de afronta ao *pai* – a lei da ordem. A inscrição no espaço urbano seria uma descarga de energia que refresca o indivíduo frente aos mecanismos de controle social, que verticalizam a vida cotidiana em condições insuportáveis. Nota-se como nessa concepção está presente ainda a perspectiva semiótica que é dinamizada por pulsões inconscientes, irracionais.

Inconscientes, movidos por pulsões ou pela determinação de se insurgir contra os poderes constituídos que controlam todos os aspectos da vida nas cidades, as pessoas que fazem grafite deixam rastros – deixam? Em torno desses registros distribuídos desigualmente pelo espaço urbano, cria-se a ilusória ideia de que quem faz os grafites são aqueles que habitam a paisagem (seja ela física ou virtual). Mas o que entendemos por paisagem? Segundo MADERUELO (2016), a noção, por ter conquistado um espaço no linguajar coloquial mais cotidiano, reúne uma ampla gama de significados que muitas vezes podem nomear fenômenos que sucederam em épocas onde esse conceito ainda não tinha sido formulado, gerando algumas distorções conceituais. Assim, busca traçar uma delimitação epistemológica mais apurada, retomando o nascimento dessa concepção como inserida no nascimento da *cultura paisagística* que se consolida no advento da modernidade específica da sociedade ocidental.

A paisagem não é universal. Buscando as raízes terminológicas, o autor localiza duas frentes, uma germânica e outra latina. A raiz germânica, a partir do Renascimento, dará origem a termos como *landschaft* em alemão, *landship* em holandês ou *landscape* em inglês. Essas palavras se referem à noção de terra, entendida objetivamente como a parte sólida da superfície terrestre, mas que nesse caso se concebe inseparavelmente também da noção de propriedade do solo. Posteriormente, esse sentido duplo se estenderá à ideia de país, domínio,

zona ou reino e seus contornos políticos.

Nas línguas de raízes latinas – na mesma época – em italiano o autor se refere ao termo *paese*, do qual derivam *paesetto* e *paesaggio*, do qual derivam *paisano*, *paisanaje*, com o mesmo sentido das francesas *pays* e *paysage*. A mesma raiz encontra em *paganus* e *pagus*, que se traduz, no espanhol, como aldeia ou cantão (território administrativo europeu), e o pagão como o aldeão, rústico, que pertence à essa aldeia. O ablativo de *pagus* é *pago* (coisas do campo e da vida rural), da qual deriva a palavra *país*: região, província ou território e, atualmente, nação. Assim, o verbo “pagar”, que usamos cotidianamente, tem a ver com uma memória inconsciente de uma época em que a atividade econômica tinha a ver com os bens provindos da terra.

O autor chama a atenção para o fato de que os indivíduos confinados pela sobrevivência à reprodução da vida dependente da terra, e subjugados ao senhor feudal, eram despossuídos paulatinamente da contemplação de sua beleza. Não há, nesses termos, nem país nem paisagem. A forma de olhar para essa camada está estruturada em uma concepção utilitária do entorno, voltada ao trabalho em plantar, colher, cuidar dos animais domésticos. É na pintura renascentista, segundo Maderuelo, que vai começar a surgir a referência a “belos pedaços de Países”, como indica o tratado *Diálogos de la Pintura* de Vicente Garducho, em 1633, denotando a maneira como a pintura **passa a ensinar** o valor das delícias e amenidades da natureza.

El paisaje, em cuanto idea que representa al medio físico, es lo outro, algo que se encuentra fuera de nosotros e nos rodea, pero em cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación (MADERUELO, 2016, p. 27).

A separação objeto/sujeito na esteira das transformações operadas nessa época é mediada por um ponto de vista que se torna intencionado e instrumental, e que coloca em evidência um paralelismo sinestésico entre olho e pensamento. O indivíduo, agora separado da natureza, é o centro. A paisagem é uma contemplação pelo olhar, que constrói uma espacialidade movida pelo afeto. Começa a ganhar existência a interpretação emocional de uma vida subjetiva que vai ganhando espaço no novo mundo que se forma. Observa-se que não se trata de um espaço ontológico, mas uma construção social marcada pelas

transformações do contexto referido.

A Arte tem – no período a partir do séc. XVII atingindo o ápice no Impressionismo do séc. XIX – se tornado um lugar privilegiado para o adestramento desse olhar desinteressado, estético. Essa escola, que transformou a palavra paisagem em um verdadeiro termo pictórico, que chega até nossos dias como um estilo, tem na pintura seu maior expoente. Segundo Maderuelo: *“Así, el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar”* (2016, p. 38). Aquele que vê, separado do objeto, deve aprender a enxergar, a partir dessa que é uma verdadeira pedagogia do olhar, desfrutando a apreciação da imagem de um território.

Para operar essa cisão, o homem ocidental teve que passar por um processo de colonização da natureza hostil, relegando à ideia de paisagem o ponto de contato – enviesado - com o mundo a fruir. Consequentemente, constrói todo um aparato de controle do olhar e, mais ainda, das corporalidades. As formas de relacionar-se com a natureza estabelecidas nessa concepção, nota-se, entram em contraste com lógicas que não partiram dos mesmos processos históricos que engendraram a modernidade, como as defendidas pelas feministas comunitárias, por exemplo.

A cultura paisagística que opera na contemporaneidade conforma o imperativo do olhar. A partir daí todo um escalonamento de narrativas a partir da visão é organizado: a história dos vencedores. Quem aparece e é apreciado? Quem existe em outras – não menos vitais – camadas da realidade que nos cerca? É importante tentar fechar os olhos um pouco, esquecer a paisagem. Talvez surjam novas agências para traçar os caminhos que o grafite fez até nossos dias. A cidade não se revela tão facilmente.

Em São Paulo, há uma década se acirraram conflitos em torno de políticas públicas para o grafite que se estruturam através de uma lógica própria do sistema da arte - taxonômica e conservacionista - promovendo curadorias de caráter bastante ambíguo que estabelecem o que ficaram conhecidos como imensos “Museus a Céu Aberto”, como o MAAU (Museu Aberto de Arte Urbana, nos pilares dos canteiros da Avenida Cruzeiro do Sul), e a Avenida 23 de Maio,

propagandeada como a maior galeria a céu aberto da América Latina. O que esse processo de musealização dissimula é o fato de que esses espaços – como os referidos à guisa de exemplo – são tradicionalmente lugares de imenso fluxo de intervenções, feitas de forma ilegal, mas que reúnem a diversidade dos estilos e dinâmicas da pichação. A partir do momento em que são normatizadas - através de curadorias - pelo Estado, com o apoio da iniciativa privada, ocorrem processos que estancam ou até produzem segregações violentas dentro do universo complexo dessas manifestações.

Em sua maioria compostas por artistas já legitimados por sua visibilidade, essas curadorias tendem a reproduzir uma lógica que opera por redes de solidariedade entre pares. Com critérios não muito bem explanados, mesmo se tratando de questões públicas, têm se observado uma viciada reprodução das lógicas de desigualdades socioculturais e geográficas, constituinte dos fluxos urbanos. Assim, tornam-se mediadores discursivos do campo do grafite aqueles indivíduos que se apropriam e conseguem manejar os signos próprios da burocratização, dos editais, das infundáveis prestações de contas e capacidades comunicativas frente à sociedade mais ampla. Essas camadas, representantes em sua grande maioria pelo que convencionou-se chamar de *grafite gourmet*, têm se comportado como verdadeiras castas selecionando trabalhos entre pessoas com as quais têm uma proximidade relacional.

[...] Então, tinha o grupo seleta que eram os grafiteiros, que foram apadrinhados pela prefeitura, e aí receberam essa congratulação de bom grado, por que absorveram rapidamente a estrutura. Eles passaram a ser realmente julgadores de arte... assim, arte de rua. Eles andavam como julgadores, eles circulavam nos eventos como julgadores. Rapidamente absorveram, 'esses são o grupo seleta'. Eu entro nesse grupo seleta e começo a observar, que aquilo ali na verdade era o que me tirava também, porque as mesmas regras que eram postas, para quem não pintava tecnicamente do jeito que eles queriam, também era o que me tirava: "você não vai entrar nisso daqui por que a sua técnica... ou então: "Não, a gente deixa uma porta pra você, só tem você mesmo". Mas, era bem nítido né, a estrutura que eles corporificaram era essa, julgadores de arte e aí eles que aprovavam quem ia pintar ou não. Esse sistema foi criado na prefeitura, e absorveram rapidamente. Tanto é que toda a comissão de grafite, que é montada em todo o Município, tem essa função muitas vezes. Falar em qual lugar eles querem pintar, a prefeitura dá um tema, era tudo muito tematizado na época. E aí as pessoas mandam desenhos temáticos, e aí eles aprovam, era esse o sistema durante anos... durante anos [...] (informação verbal)²¹.

²¹ Idem nota 9.

Tradicionalmente dentre as investigações sobre grafite no Brasil e dentro do próprio movimento, é frequente organizar a história da linguagem em alguns momentos estanques, em forma de linha do tempo. Assim, teríamos um primeiro momento formado por coletivos de arte compostos por pessoas universitárias, brancas e de classe média, como é o caso do grupo Tupinãodá e do artista Alex Vallauri, no final dos anos 70 em São Paulo. Após essa época e em decorrência dela, surgiria a geração influenciada pelo hip-hop, que teve expoentes como OsGêmeos e Speto, por exemplo, e que conhecemos como a Velha Escola. Após essa geração, surgiria uma outra, muito influenciada pelos cursos na ONG Beco Escola/Aprendiz, no bairro nobre da Vila Madalena, com nomes como Boleta, Zezão etc.

Essa organização, presente no estudo de SILVA (2009) com bastante detalhamento, pincela expoentes masculinos e conta, à sua maneira, as transformações vividas pelas pessoas que se expressavam através dos muros. No entanto, a separação Velha/Nova Escola se apoia nessa lógica de “nomes em relevo na paisagem”, deixando submersa a complexidade do campo das intervenções urbanas e relegando ao silenciamento camadas e camadas de grafiteiras, pixadoras e pixadores, praticantes da escrita urbana que não estão em consonância com a estética e a normatização vertical do espaço da cidade.

O *grafite gourmet* seria, dentro da pequena história da linguagem no Brasil, aquele que conseguiu traçar sua linha do tempo e se infiltrar na narrativa hegemônica e até mesmo cotidiana. Essa é a história que recebemos. No entanto, por muitas vezes, em relatos esparsos aparecem deslocamentos aqui e ali; como a crew Guerra de Cores no ABC, simultânea – se não anterior – aos encontros no metrô São Bento. Seria o caso de um amplo estudo, mas proponho que a divisão no grafite seja realizada entre os representantes que contemporaneamente chamamos – no linguajar usual, extraído de dentro do próprio movimento – de grafiteiros gourmet e o sistema grafite-pixação propriamente dito.

Segundo Ana Clara Marques, o campo tem regras de conduta e uma estética singulares, realizadas com uma abordagem decorativa e cheia de preciosismos técnicos: “*A coisa da gourmetização, né. Você, para fazer parte disso, tem que entrar na regra deles... e a regra do gourmet é: pintar e sair*”

*calado, é enfeitar a cidade, é colorir ela e deixar mais agradável” (informação verbal)*²². Essa divisão, que não pretende ser estanque pois os campos se misturam pela própria necessidade de sobrevivência, é uma tentativa de entender que as expressões que tem um funcionamento atrelado ao sistema da arte são regidas por outras lógicas e *não estão em fuga*, como discorrerei ao longo desse capítulo. Para o grafiteiro Bruno Perê, em entrevista realizada no ano de 2019:

Esse recorte histórico é irrelevante neste ponto da história, pro mercado não interessa mais quem veio antes, no século passado ou amanhã. Acho que agora é um momento crucial para se resgatar essas histórias no fundão, pois está quase se decantando uma farsa de história do grafite (informação verbal)²³.

O pesquisador SILVA (2016) chamaria esse tipo de expressão voltado à aceitação do poder público e do mercado de arte, de acordo com os imperativos e valências que estabelece para uma definição mais rigorosa das inscrições murais, como *grafite pobre*. Assim, valências importantes para determinar o campo do sistema grafite como o anonimato, a fugacidade, a marginalidade e a espontaneidade estariam comprometidas.

Dois efeitos perversos dessa configuração podem se observar na emergência de uma separação estética entre o que é “feio” e “bonito” em intervenção urbana, gerando uma dinâmica maniqueísta e confundindo a compreensão sobre a história dos diversos estilos que compõem esse campo. É evidente que, em detrimento da consideração de suas origens, grafiteiras ou pixadoras que se utilizam de expressões mais tipográficas (como o pixo reto, as tags e os bombs) acabam por ser muito mais perseguidas, sendo essas formas consideradas mais agressivas. É recorrente e exaustiva a fala popular, baseada no senso comum, de que *“grafite sim é bonito, essas letras são uma poluição visual, pixação é feio, a pessoa não sabe fazer arte ou etc.”*. Esse tipo de narrativa entra em contradição com a própria história do grafite, que teve seus primórdios fundamentados sobre o estudo e a expressividade da palavra, da assinatura e da miríade de tipografias em constante invenção, que desembocaram nos mais diversos estilos conhecidos contemporaneamente.

²² Idem nota 9.

²³ Entrevista de Bruno Perê, concedida à autora em 10 de fevereiro de 2019.

Como já referido, os próprios grafiteiros e grafiteiras eram conhecidos como *graffiti writers*, as escritoras de rua.

Decorre da criação dessa concepção maniqueísta o recrudescimento da violência policial contra agentes de uma estética abominável aos olhos do Estado, da mídia e da opinião pública. No mural monumental da Avenida 23 de Maio - o grande Museu a Céu Aberto - o patrocínio de grandes estrelas do grafite acobertou paralelamente abordagens violentas e encarceramento de grafiteiras marginalizadas e pixadoras que tradicionalmente pintavam ali, já que esse é um point importante da cidade há muitos anos.

Nesse mesmo contexto, ABARCA (2016)²⁴ observa como têm crescido sistematicamente o investimento, por parte de corporações em aliança com o poder público, em murais monumentais sobre empenas visíveis e planejadas. O autor também faz uma diferenciação fundamental desse tipo de empreendimento em relação à arte urbana. Esta última é regida pelo uso lúcido do contexto urbano, fruto de uma relação temporal e íntima com a cidade, que tem como característica essencial ser mobilizada pela escala do corpo humano. Na empena, o artista é convocado a fazer parte de um projeto que ganha contornos sobre-humanos, graças ao gerenciamento, controle, aos instrumentos de escala industrial (guindastes, andaimes etc.) e, conseqüentemente, à divisão do trabalho sob os moldes de uma empresa. Tornam-se verdadeiros monumentos, na medida em que se tornam congelados na dimensão atemporal do poder. Perde-se, assim, a conexão com a vida real que se desenvolve em torno deles, matéria prima da relação da arte urbana com a cidade, em troca de uma hegemonia da visibilidade, por parte da empresa contratante e das próprias artistas.

Os murais, por outro lado, confirmam os limites demarcados pelo dinheiro. Eles validam o status quo distribuindo obedientemente onde a arquitetura e a propriedade determinam para eles. Eles não questionam a lógica do dinheiro, mas reafirmam isso, e eles o fazem de uma maneira muito visível (ABARCA, 2016)²⁵.

²⁴ Consultar: ABARCA, Javier. *Da arte urbana aos murais, o que perdemos?* Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, v.2, n 2, 2016.

²⁵ Idem nota 22.



Imagens 3 e 4. Os 12 homens grafiteiros que compõe a Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua, criada pelo prefeito João Dória em São Paulo para planificar as ações de grafite na cidade. 2017. Fonte: Prefeitura de São Paulo.



Imagem 5. Prefeito Haddad grafita túnel durante abertura dos murais dos túneis da Avenida Paulista em 2014. Fonte: Reprodução/Terra.



Imagem 6. MAAU - Museu Aberto de Arte Urbana. Fonte: Página do Facebook – MAAU²⁶.

A rua tem um fluxo. Toda pessoa que grafita (ou pixa) sabe, mais cedo ou mais tarde, que a rua não escamoteia o diálogo travado e apresenta respostas

²⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/museuabertoarteurbana>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

à sua maneira. Um grafite no muro tem a potência de revelar as relações sociais nos lugares onde é inserido. Pode ser ninho ou cortar como navalha. Da mesma forma, é preciso entender a temporalidade própria do fluxo urbano que estabelece permanências e efemeridades de acordo com suas relações desiguais pelo território. Dependendo da imagem que se coloca, posso ter um mural apagado em poucas horas. Os murais sofrem cotidianamente intervenções dos passantes, verdadeiros diálogos imagéticos, frases superpostas, disputas simbólicas. A imagem pode, também, ser protegida e fixada, como é o caso de diversas obras de “escritores” antigos, legitimados dentro do próprio movimento²⁷.

São esses fluxos coletivos, tratados brevemente aqui, que considero se configurarem como verdadeiros instrumentos curatoriais, pois estabelecem visibilidades e invisibilidades, criam e sistematizam discursos, distribuem as diversas formas expressivas pela cidade e determinam sua efemeridade ou conservação, assim como as nuances da relação com o público. Essa lógica, que não se limita a um indivíduo e escolhas baseadas em seu ponto de vista – como nas curadorias tradicionais – intercala vetores como o fluxo de capital e suas desigualdades, a planificação urbana e políticas de exclusão, a cultura de massa, as culturas de resistência periféricas e as férteis e, ao mesmo tempo, violentas diferenças entre os corpos – e sua ocupação das cidades.

O contraste com uma concepção mais tradicional da noção de curadoria é bastante evidente, como pode-se destacar aqui nas palavras de Aracy Amaral:

Gostaria de deixar bem clara minha posição sobre o que seja curadoria. Meu parecer é de que curadoria não é apenas uma reunião como por vezes parecem ser certas exposições, verdadeiras “ajunções” de obras, de determinado grupo, tendências ou artistas. Realizar uma curadoria, a meu ver, deve objetivar a projeção de um determinado enfoque pessoal através das obras a serem selecionadas, sob um tema específico, o curador acompanhando o processo de realização de início ao fim (AMARAL, 2004, p. 107).

Entre os anos de 2014 e 2015, na cidade de São Paulo, para discutir essas e outras questões, formou-se o grupo Ocupe Os Muros. O gatilho dos

²⁷ Para assistir um interessante documentário sobre as disputas de narrativas e memórias no campo do grafite, que centra-se no conflito entre o artista Banksy e o grafiteiro Robbo, segue o link de “Graffiti Wars”: < https://www.youtube.com/watch?v=bPanruXr_bg >. Acesso em: 20 fev. 2020.

encontros foi motivado pela instauração do monumental mural da Avenida 23 de Maio, patrocinado pela Prefeitura, que tinha como gestor Fernando Haddad²⁸. O projeto, que teve entre os curadores Binho Ribeiro e o grafiteiro Enivo, estabeleceu um campo de 15 mil metros quadrados para aproximadamente 200 grafiteiros e grafiteiras realizarem os trabalhos em caráter permanente. Durante o processo, foi organizado um ato-ocupação em caráter ilegal, que mobilizou mais de 120 pessoas, entre pixadoras, grafiteiras, bombers, muralistas, e uma variada gama de estilos de expressões urbanas – fato interessante, pois os sujeitos dessas vertentes raramente pintam juntos. A partir daí foram realizados diversos encontros – e outros *ataques* a lugares estratégicos com potencial de crítica ao processo em curso pela iniciativa governamental aliada aos curadores.

As principais reivindicações do coletivo eram: Não monumentalização; Não privatização dos muros; Respeito aos diferentes estilos e Expressões das Ruas; Descriminalização; Contra a Repressão Policial; Anistia ao Grafite; Sem curadoria; Outra Política Pública; Transparência e Coletividade. Foram elaborados textos discorrendo sobre esses eixos, transformados em um fanzine distribuído gratuitamente na época, formando um contraponto à maneira como se decantou a relação entre as expressões urbanas e o poder público, relegando à marginalidade – e a violentas abordagens policiais – uma ampla camada do sistema grafite-pixação.

²⁸ Sobre o mural da Avenida 23 de Maio: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/muros-da-avenida-23-de-maio-comecam-a-ser>; e sobre a curadoria: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/avenida-23-de-maio-ganhara-um-dos-maiores#ad-image-0>



Imagem 7. Estêncil do grafiteiro Bruno Perê na Avenida João Dias, São Paulo (SP), 2014. Fonte: Arquivo do artista.

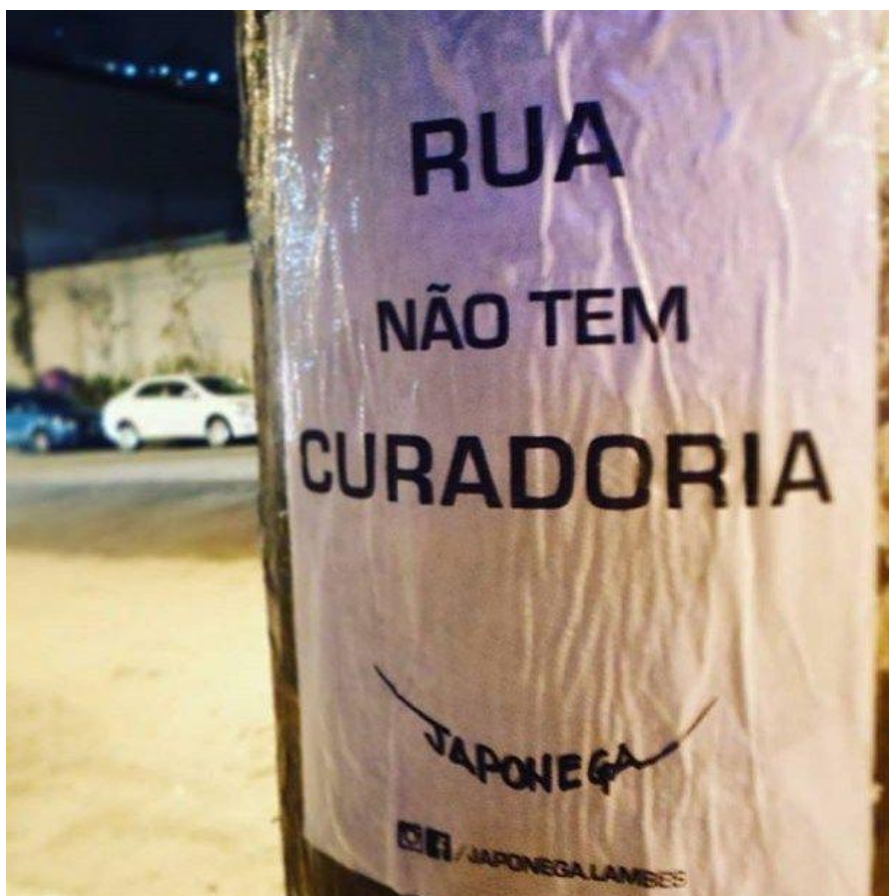


Imagem 8. Lambe-lambe de Japonega na cidade de São Paulo. Fonte: Instagram #japonegalambes.

1.4. Escalas

Fazendo uma crítica pertinente ao campo das ciências sociais que muitas vezes parte da ideia de um espaço geográfico ontológico, Smith (1993) propõe a consideração do elemento primevo de sua constituição: **a escala geográfica**. É esta que define as fronteiras e transpõe as identidades ao redor da qual as forças sociais entram em embate ou cooperação e diante da qual o controle é posto em ação e contestado. Sendo socialmente construída, a escala é o critério de diferença, não tanto entre lugares, mas entre diferentes tipos de lugares: o corpo, a comunidade, a região, a nação – para citar alguns exemplos. Nesse sentido, considera que a escala duplamente produz e é produzida pela interação social, sendo um lugar potencial de mobilização de intensa luta política. A investigação da escala fornece-nos instrumentos para compreender as conexões da diferença espacial, mas também nos aponta a criação de uma *linguagem*.

Investigando, a partir do contexto do conflito que eclodiu em 1988 no Tompkins Square Park (Nova York, EUA) e a disputa política sobre a produção de escala colocada pelos manifestantes – que extrapolou os limites do parque público para as cercanias do bairro –, o autor focaliza a obra *Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko. Essa, que se encontra no limiar entre ser obra artística e objeto funcional - um carrinho em forma de projétil destinado aos moradores de rua do local - se torna um dispositivo de reinscrição desses indivíduos ao aumentar seu campo de mobilidade através do espaço (e, por conseguinte, suas possibilidades de sobrevivência), segregado verticalmente pela planificação urbana. Para esses sujeitos em situação de rua, a “casa” ou os pertences básicos – e até mesmo os materiais recolhidos em suas andanças, que servirão como fonte de renda – devem ser protegidos da ação de ladrões e até mesmo de agentes do Estado. O carrinho em forma de projétil possibilita a maior proteção dos pertences e do corpo dos andarilhos, aumentando, inclusive, sua produção – que se estende devido à ampliação do campo de ação.

Como um instrumento de autoridade política, o *Homeless Vehicle* funciona precisamente na medida em que, simbólica e praticamente, habilita aos despossuídos o “saltar escalas” – organizar a produção e reprodução do cotidiano e resistir a opressão e exploração nas escalas mais altas – através de um mais amplo campo geográfico (SMITH, 1993, p. 5).



Imagem 9. O Homeless Vehicle em ação, nas ruas de Nova Iorque. Fonte: Adhocracy Athens.²⁹

²⁹ Disponível em: < <http://adhocracy.athens.sgt.gr/krzysztof-wodiczko/> >. Acesso em: 20 fev. 2020.

Em relação à sua concepção, segundo o autor, *“a escala geográfica é produto da hierarquização das paisagens social, cultural, econômica e política do capitalismo contemporâneo e patriarcal”* e seria *“uma candidata à extinção em uma geografia social revolucionada”* (SMITH, 1993, p. 23). Por isso a potência de experimentos que se encontram no limiar entre uma proposta artística e social ser mobilizadora das contradições das formações estanques e verticalizadas que se traduzem em espacialidades na cidade.

Sendo o lugar onde culturalmente centram-se as significações de gênero, a escala do corpo é o eixo onde a preocupação com sua manutenção e reprodução e com o acesso e controle de seus limites têm se tornado cada vez mais presente. Mobiliza-se, notadamente a partir dos anos 70, a reivindicação da ampliação da escala do corpo das mulheres na sociedade ocidental, através do avanço do movimento feminista em toda sua diversidade de demandas. Isso significa uma luta pela ampliação tanto da mobilidade e atravessamento de territórios que antes eram proibidos, como o acesso à uma linguagem, ao trânsito das ideias e à autonomia do próprio corpo. Apesar disso, atualmente, ainda é relativamente tímido o debate sobre os direitos reprodutivos, sobre o aborto legal e seguro e as ruas permanecem perigosas à integridade física das mulheres.

Seria fastidioso colocar aqui as dezenas e centenas de estatísticas que evidenciam a vulnerabilização sistemática da escala corporal feminina e as tentativas reiteradas de tutelar – de fora – esse lugar em disputa na sociedade. Pode ser pela legislação ou através da ampla e inconsequente patologização do corpo das mulheres, que relegaram processos naturais e cíclicos à medicalização alopática sem precedentes. Esses instrumentos de confinamento são, no entanto, permanentemente colocados em questão através de reivindicações que ganham as ruas e se refletem, inclusive, em escalas mais íntimas, como a casa e a família.

A escolha pelo *locus* útero parte de uma necessidade premente de escolher um ponto estratégico nessa disputa em torno da escala corporal feminina, que revelasse o máximo de contradições possível. A partir dele, pode-se abrir um feixe de outras relações significativas a perseguir, que vão para além da noção restrita a um órgão biológico reprodutor. Por isso, a escolha estética de chegar a uma imagem com o mínimo de interferências subjetivas – sua imagem anatômica e com poucas cores – para serem colocadas, em forma de

grafite no espaço público, pretende ser um gatilho para mobilizar a consciência da escala corporal das mulheres.

É recorrente ser interpelada na rua, enquanto faço o estêncil. As perguntas vão desde o significado daquela imagem (é gritante o número de pessoas, homens e mulheres que não sabem que se trata de um útero) até respostas agressivas quanto ao conteúdo supostamente pornográfico, revelando o tabu em torno da questão. Em uma rua onde habitavam pessoas que seguiam a religião neopentecostal, o grafite durou apenas algumas horas, sendo apagado prontamente por conter – segundo eles – conteúdo indecente. Mesmo assim, e em sentido contrário, o grafite também é recebido com acolhimento e carinho por muitas pessoas – notadamente mulheres – que me relataram sentirem-se representadas ou até mesmo a sensação de estarem mais protegidas na rua em que é inscrito. Em uma exposição na zona leste de São Paulo, um homem foi flagrado ajoelhado e aos prantos, pedindo perdão a sua mulher através da imagem. Ele a tinha agredido alguns meses atrás. São muitas histórias que reverberam na forma como a escala corporal feminina é estabelecida no espaço urbano, através do ato de representar – aumentando literalmente a escala, o tamanho do órgão reprodutivo, muitas vezes invisibilizado ou colocado nos recônditos da intimidade das mulheres.

No cenário do grafite e da pixação, que pressupõe a capacidade de mobilidade pela cidade para a efetivação das pinturas, é notável como inúmeros fatores reduzem em larga medida a escala do corpo feminino. A violência urbana aliada à violência de gênero; a imposição bastante disseminada do recato da filha pela família – que não pode sair para a rua como os homens de sua geração; a pressão dentro do próprio movimento que restringe, pela coerção, muitas vezes velada, a expressividade das mulheres, como narra Ana Clara Marques:

Eu lembro que tinham murais gigantes e o meu desenho saía “desse tamanho”. Eu falava: “Meu! Isso quer dizer alguma coisa, estou me sentindo pequena velha, estão me diminuindo, eu não posso me deixar diminuir”. Porque o meu fascínio pelo grafite era o grande, era o espaço. Era: “Eu consigo fazer qualquer coisa nesse mundo e eu estou cada vez... cada vez mais diminuindo a minha arte”. Foi a hora que eu falei: “Não, num dá!”. Foi... o último mural, acho que foi o de Santa Cecília, que o Maomex que organizou. Aí eles me colocaram pra pintar lá no pico, acho que eram quatro andares de andaime, me colocaram ainda lá em cima, tipo: “Ah! Você quer pintar? Então vai pintar”. Eu lembro que tinham mais duas meninas pintando. Mas eu lembro que eu fiz, aí eu olhei... aí quando eu desci e olhei... o desenho ficou muito bacana. Era

uma mulher em cima da nuvem flutuando, aí eu falei: “Está desse tamanho velho, que... que eu fiz velho?”. Aí eu fui resgatando, aí eu fui: “Nossa! Tô me diminuindo mesmo”. Aí foi quando eu parei (informação verbal)³⁰.



Imagem 10. Grafite no bairro de Paripe - Salvador (BA) durante a residência artística Útero Urbe em 2015. Fonte: Arquivo pessoal.

Por fim, além das violências típicas compartilhadas por todas as mulheres na sociedade contemporânea, que já diminuem consideravelmente sua escala corporal – e dos grafites realizados – é importante referir-se ao que, na linguagem corrente chamamos de mecanismo do *atropelo*. Sabemos que a lógica interna do grafite lida com a intrínseca efemeridade do espaço público. Mas os grafites feitos por mulheres são extirpados muito mais prontamente do

³⁰ Idem nota 9.

corpo social e da paisagem urbana, caindo na invisibilidade antes mesmos de serem transmitidos, incluídos em historicizações e taxonomias do campo do grafite ou até mesmo antes de estabelecerem diálogos fecundos com as transeuntes.

Um dos fatos mais corriqueiros – e que aparecem muito nas cartografias realizadas pelo Útero Urbe a serem tratadas posteriormente – é a violência expressiva dos *atropelos* como um incômodo constante e que afeta muito a maneira como as mulheres se colocam no espaço público. A palavra atropelo, que significa “passar por cima”, “colidir” ou “abrir caminho com agressividade”, no campo da intervenção urbana acontece quando uma pessoa cobre ou respinga tinta, danificando o trabalho de outrem que pintou antes, na maioria das vezes deixando entrever o trabalho anterior para marcar a agressão. A palavra já está incutida no senso comum de quem pinta nas ruas, mas é bastante revelador questionar os praticantes como interpretam o fato – quando atropelam ou quando são atropelados.

Perguntei a alguns grafiteiros e pixadores do gênero masculino, para entender sua versão sobre o assunto, que aparece reiteradamente como um trauma das mulheres que se expressam através dos muros. Ao perguntar a três pixadores atuantes da cidade de São Paulo, Canecas (CNCS), Dents (Sap Crew) e Dimy, a resposta foi uníssona: *“É zuado, porque tem espaço para todo mundo”*. Dimy acrescenta o fato de que o atropelo pode, também, ser o instrumento de quem pixa/grafita para contestar algo ou alguém que considera necessário criticar, como no caso dos murais monumentais da Avenida 23 de Maio. O atropelo seria uma resposta à injustiça da verticalização imposta pela prefeitura. Segundo o grafiteiro Bruno Perê, em entrevista no ano de 2019 na cidade de São Paulo, atropelar:

[...] Significa estabelecer uma relação de poder e domínio sobre um espaço. Atropelo é uma das regras do jogo, de quem escolha participar do mesmo, mas as relações na cidade se sobrepõem umas às outras dependendo do grau de influência, de relevância e poder sobre o espaço em disputa. O atropelo pode ser uma provocação, um recurso, um diálogo ou até mesmo uma violência. Se existe o atropelo, existe também a possibilidade do não-atropelo. Que também, dentro dessa lógica do jogo pode significar um respeito com quem esteve no mesmo espaço só que antes. Escolher não atropelar pode ser uma tática de ocupação de territórios onde mais espaços se abrem, ou seja, a disputa

está na quantidade de lugares ocupados e não na disputa de um único espaço limitador. Estamos numa transição e em um achatamento dessas relações de poder na rua, com o aumento de murais monumentais na cidade as proporções dessa disputa por espaço ganham um novo patamar, pois a estrutura se torna elemento decisivo na desproporção das forças... Assim como a criação de espaços exclusivos para a prática das intervenções urbanas, mudando assim toda a dinâmica e lógica do atropelo. Eu queria dizer que atropelo só vale para o baixo clero (informação verbal)³¹.

Para o grafiteiro e poeta Daniel Minchoni, em entrevista realizada também no ano de 2019:

A rua tem regras de conduta intuitivas, elas mudam com o tempo. Mas atropelar, que antes era até escrever perto ou entre, mudou e prática de encaixe ficou bem mais tranquila. Ainda assim, atropelar significa desrespeitar a outra pessoa ou crew, simbolicamente é uma grande provocação. Mas como nem sempre é proposital, geralmente a pessoa faz um esforço antes de virar uma treta, se ainda assim a pessoa reatropelar aí indica uma vontade de tretar, um desrespeito ao corre do outro (informação verbal)³².

Outro grafiteiro, residente da zona norte de São Paulo (Vila Brasilândia), Chellmi:

Atropelar um trampo na rua é criar uma espécie de tripé incompreensível, tripé esse que se dá através da (falta de respeito, ego extremamente afetado pelo que se sente incapaz e compreensão equivocada sobre individualismo e coletividade). O muro é somente o resultado de tal tripé citado. Questões referentes ao caráter, a vaidade, o estrelismo e tantas outras ultrapassam as referências de Arte nas ruas. Dividir um muro sem apagar o espaço de outra pessoa se aproximaria do ideal, mas uma vez que o real está extremamente ligado a posse, ao poder, aos acúmulos, a rua também vira palco destas disputas e quereres, sendo assim, as consequências são inúmeras: brigas, mortes, reatropelos, vinganças e tantas outras coisas que o universo da competição provoca (informação verbal)³³.

É interessante notar como essas narrativas revelam aspectos do atropelo como inserido em uma dinâmica própria da cidade e, mais ainda, como localizado na escala entre vizinhos, no âmbito da relação pessoal - e que pode acionar modos de vingança sistemáticos. Como chama a atenção Bruno Perê, as formas de planificação urbanas hegemônicas estruturam uma outra lógica – a lógica do mercado – e o atropelo pode ser uma afronta a essa organização realizada no plano individual, corpo a corpo.

³¹ Idem nota 21.

³² Entrevista de Daniel Minchoni, concedida à autora em 10 de fevereiro de 2019.

³³ Entrevista de Chellmi, concedida à autora em 15 de janeiro de 2019.

No entanto, afloram também, nessa perspectiva, modos violentos de disputar o território em contextos de abismos entre as diferentes escalas da cidade. Isso é recorrente quando o trabalho foi feito por uma mulher. São muitas e cotidianas formas de “abrir caminho com agressividade” sofridas pelas grafiteiras, e se considerarmos que um grafite é a extensão do corpo de uma pessoa, entendemos que a forma como a sociedade significa os corpos femininos (e os violentam, por tabela), nos dizem muito sobre os atropelos cotidianos.

Tomo de empréstimo a concepção de *violência expressiva*, construída por Rita Laura Segato para aludir à maneira como, no caso específico das expressões de rua, o “atropelo” diz respeito a um ato que reforça a solidariedade entre pares, os homens do circuito. A noção, surgida a partir da investigação de territórios com índices alarmantes de feminicídios (como o caso de Ciudad Juarez, México), apresenta a forma como a intensa escalada de pobreza e aniquilamento da vida pela precarização neoliberal aumenta o subjugo da condição feminina.

Assim, os homens da localidade realizam a guerra **através** do corpo das mulheres, **inscrevendo**, nesse território, as marcas do poder. A autora alude à forma como a construção da masculinidade está configurada como *potência*. Dominar territórios e colonizar são a sua conduta por excelência. Muito além de uma resposta individual ou moral frente ao trabalho de outrem, a violência expressiva se efetiva quando referente ao campo social mais amplo. Dessa maneira, simbolicamente, danificar o trabalho de uma mulher torna evidente a vulnerabilização e diminuição da escala feminina em um meio onde, de maneira tradicionalmente “pedagógica”, se aprende a postura viril de dominar territórios ocupando grandes áreas com a assinatura, mesmo se for preciso escalar, correr, conquistar.

A diferencia de la “violencia instrumental”, necesaria en la búsqueda de un cierto fin, la violencia expresiva engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero sí efectivas) (SEGATO, 2013, p. 8).

Em São Paulo, para citar um caso exemplar, o pixador Gordinhos, posteriormente apoiado pela grife Pixoputas, ficou conhecido por espalhar pelas ruas suas imagens fascistas e misóginas. Há alguns anos, se especializou em atropelar grafites feitos por mulheres com desenhos irônicos e personagens em forma de homens-palito, com os dizeres “*é tudo puta*”. O pixador e o grupo foram denunciados e expostos por coletivos de mulheres, em 2015, e pararam de agir com mais veemência. Mesmo assim, continuam com as páginas nas redes sociais, onde articulam a postagem de grafites de cunho machista, com apelos racistas e os tradicionais body paintings: pinturas corporais da assinatura masculina, feitas em mulheres nuas, geralmente em poses que exploram a objetificação sexual. Ainda no ano de 2015, a grafiteira Verônica Nuvem (V), umas das vítimas de atropelo de Gordinhos, articulou a escrita de um manifesto assinado por diversas mulheres na época. A discussão extrapolou as ruas e se espalhou pelas redes sociais, onde também foi acompanhada por um público mais amplo. Transcrevo, aqui, o texto publicado na rede social Facebook:

Veronica Nuvem (V)

28 de abril de 2015

AGRESSÕES MACHISTAS E MISÓGINAS NAS RUAS DE SP

Venho aqui relatar um caso de machismo e misoginia bem grave que aconteceu na cena da arte de rua na cidade de SP.

A pouco tempo atrás descobri um pixo nos muros da cidade: “*é tudo puta*”.

A piada é zoar e desrespeitar mulheres utilizando o “pixo” para isso.

Claro que sabemos que problema não é ser puta, mas sim um homem usando uma palavra de forte cunho pejorativo (como disse Gabriela Leite fundadora da Daspu, “puta na nossa sociedade significa menos que nada”) em forma de piadinha pelas ruas.

Descobri sendo marcada por um amigo numa foto do Instagram do “pixador”.

Eu e outras mulheres entramos numa discussão apontando como esse pixo era uma violência simbólica, e que da simbólica é um passo pra física. Isso num país onde o panorama é uma mulher sendo assassinada a cada uma hora e meia por homens. Só pra situar.

Disse que o pixo expõe a segurança de quem está sendo alvo da piada.

Porque se “*é tudo puta*” é tudo puta e foda-se.

Que o machismo mata, humilha, diminui todos os dias principalmente mulheres negras e pobres.

A partir daí recebi uma chuva de chorume de seus amigos e seguidores: "Vai chupar uma rola pra se acalmar", "deixa essa puta aí falar", "ela queria um pinto no lugar de racha", "é só uma puta" e coisas do tipo e tenho print de tudo. Esse pixo, inclusive, estimula posturas assim e eu estava comprovando na prática.

Só que depois disso, o cara saiu do campo da web e passou a me perseguir na rua.

E como você agride e humilha uma grafiteira?

Atropela o trampo. Atropela todo o trampo dela que encontrar no caminho.

Aí vem a pergunta: Será que isso aconteceu por eu ser mulher? Será que se eu fosse um macho ele teria saído na rua levando os pixos ou graffitis do cara?

A gente sabe que não.

Eu não atrolei nenhum trabalho e poderia ter feito isso, pois sei onde tem vários, mas não fiz, porque a lei da rua é essa, isso se chama respeito.

Fiquei muito mal com isso, me sentindo humilhada, não conseguia acreditar, não fazia sentido!

Mas passados alguns dias me levantei, e foi com a ajuda de outras mulheres. Mulheres incríveis que me mostraram que eu não estou sozinha.

Minas do graffiti, da velha e da nova escola, de movimentos sociais, estudantes, minas de todo o tipo de correria possível e, sim, alguns homens firmeza também estão me apoiando, homens que conseguem se pôr no lugar das mulheres, que enxergam além do gênero. E assim consegui transmutar esse fato tão ruim em algo positivo.

Agora estamos nos organizando pra ações de rua educativas, com colagem de lambes e stêncil contra o machismo, e outras coisas também estão se articulando a partir desse episódio.

Por fim, entrei também em contato com o "pixador" depois de descobrirmos o Facebook pessoal dele, porque a gente descobre tudo.

Após conversarmos ele me pediu desculpas, disse que o "pixo" era agressivo, mas que ele não queria ser agressivo com mulheres e eu disse que as desculpas não tinham que ser só pra mim, tinha que ser pra todas as mulheres,

pois quando ele me agrediu, ele agrediu a todas, então que viesse a público se retratar.

Também disse que ele me devolva as tintas dos meus 4 graffitis que ele levou incluindo o da 23 de maio, mas essa questão ainda está em aberto porque ele disse que foi mandado embora do emprego.

E por fim que ele PARE de expor e zoar as minas usando a rua e o pixo pra isso. Pois ele pode falar tantas coisas, a rua não é espaço pra discurso de ódio e pra reforçar opressão. A rua, a arte, é pra libertar.

Que esse fato sirva pra todos os caras que ainda tem o ranço machista, repensarem seus privilégios e terem o maior respeito do mundo com todas as mulheres.

Machismo não é só espancar e estuprar mulher não.

É diminuir, silenciar, humilhar, ignorar, priorizar os caras em detrimentos das mulheres, tratar mulher como objeto, e isso eu vejo por todo lado, muito próximo a mim e principalmente na cena do graffiti e arte de rua.

E já não vai mais passar batido. Não passarão mesmo. Homem é pra ser companheiro, parceiro e não algoz.

Pras meninas e mulheres, deixo meu abraço apertado.

Não precisamos dos caras pra sermos mulheres incríveis, é difícil eu sei, o tempo todo temos que ser aceitas nos meios masculinos, que eles comandam, que eles criam as regras. Mas não vamos reproduzir isso, mulher tem que se ajudar e não ficar competindo.

Temos que estar conscientes do nosso lugar, e o nosso lugar é em todos os lugares.

Quando a gente começa a se empoderar, é muito transformador, muito forte, e precisamos passar essa força umas pras outras. Nenhuma pode ficar pra trás.

E agora, mais do que nunca: mexeu com uma, mexeu com todas.

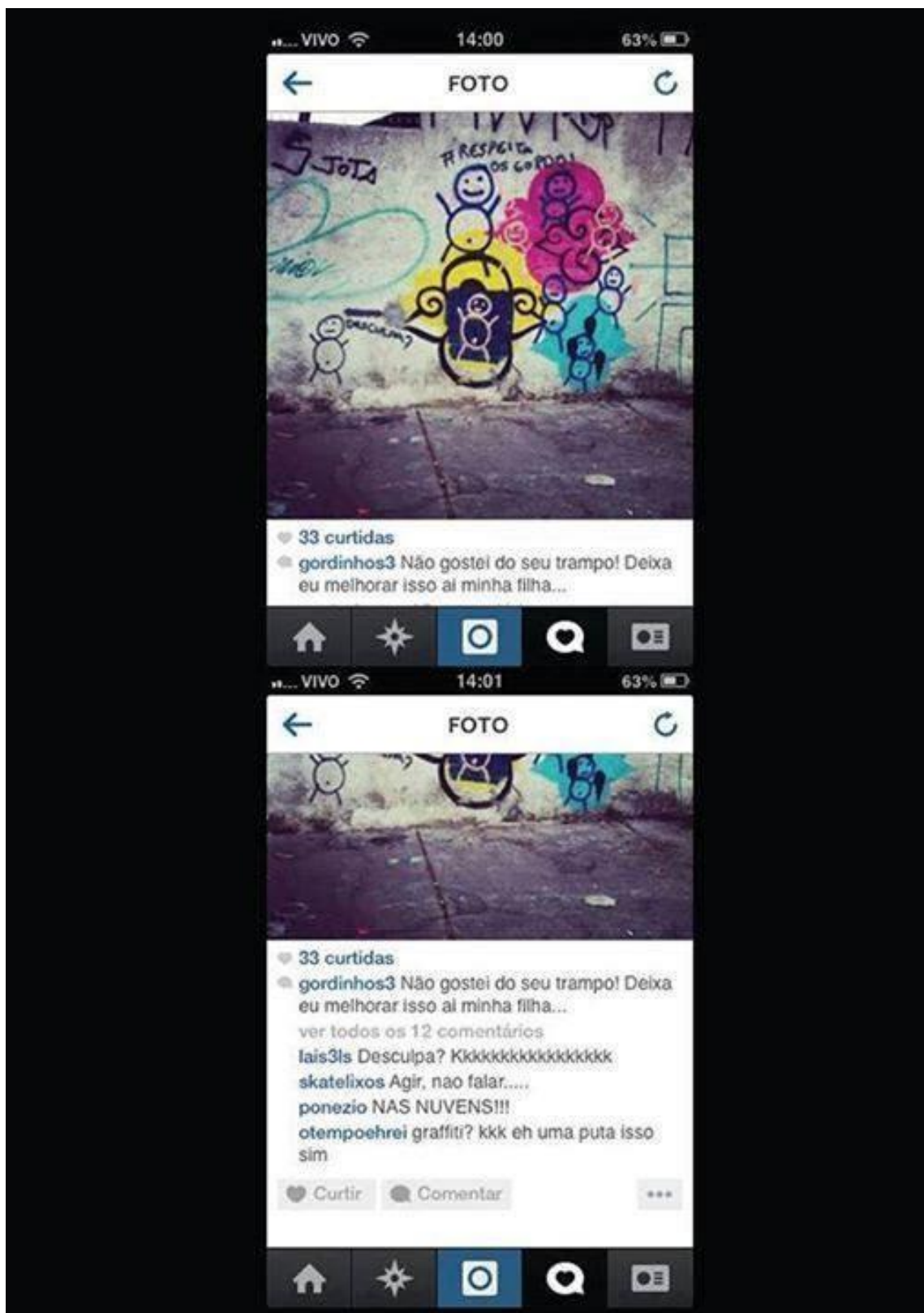


Imagem 11. Registro dos ataques à Grafiteira Nuvem pelo pixador Gordinhos. Fonte: Instagram @nuvemv.



Imagem 12. Registro dos ataques à Grafiteira Nuvem pelo pixador Gordinhos. Fonte: Instagram @nuvemv.

Quando interpeladas sobre o atropelo, no que tange à minha vivência dentro do movimento, mulheres grafiteiras e pixadoras relatam o fato como muito presente, corriqueiro. Já aconteceu com praticamente todas – a não ser que estejam no *mainstream* do *grafite gourmet*, inseridas dentro da lógica das curadorias a céu aberto que criam uma blindagem a seus murais. Adentraremos esses processos com mais profundidade ao analisarmos as cartografias realizadas durante a residência artística Útero Urbe, para entender os tabus, as formas de estigmatização e silenciamento, que se refletem em um processo de territorialização segregada para as mulheres no espaço urbano.



Imagem 13. Atropelo ao estêncil da grafiteira MaJo, no bairro de Perdizes (SP), em 2017. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

1.5. Um, dois! Nem me viu! Já sumi na neblina!

Não estamos
reconciliadas
(ANZALDÚA, 2000)

Eco repete as palavras de Narciso, tomando o apaixonamento como seu. Ela também não conhece o amado, está enfeitiçada. A lealdade às relações que perpetuam a estrutura patriarcal colonial, até os nossos dias, se mantém baseada em um amplo espectro do não-saber. Assim, toma-se de empréstimo uma forma de narrar, para adaptar fenômenos pulsantes ao que se pensa poder englobar com as interpretações e memórias disciplinares possíveis. Nesse sentido, têm se desenvolvido uma série de discursos sobre o sistema grafite-

pixação em um desenrolar histórico aparentemente inequívoco e baseado em registros científicos. Fizeram-se heróis e contendas. Cercaram sua ilegalidade, sua suposta veia missionária, sua contestação fetichista do estatuto da arte. “Exótico”. “O grito revoltado das ruas”. Alastram-se curadorias fixando murais de grafite coloridos para combater o rosto feio do estilo preterido da pixação. Aproveita-se da batalha interna entre pares – fruto da inserção do espelho que vem de fora – para efetivar, pela legitimação da parte digerível em cores palatáveis e decorativas, a criminalização de vozes mais marginalizadas, na esteira do que vem se configurando no Brasil como o projeto de genocídio da juventude negra e periférica. Forçam-se projetos sociais de inclusão, formando um verdadeiro exército de empreendedores em arte. O feitiço se confirma incessantemente.

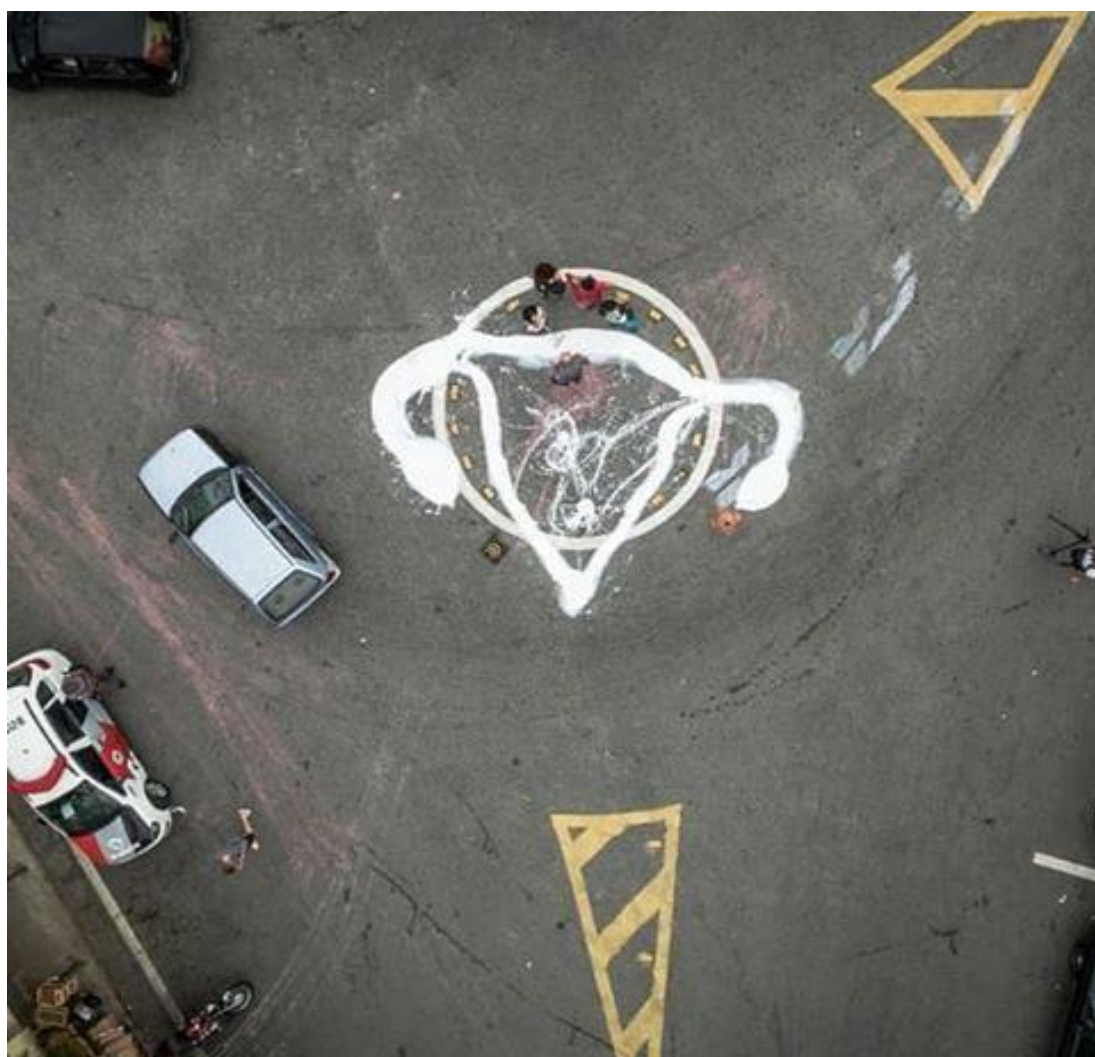


Imagem 14. Abordagem policial durante pixação na periferia sul de São Paulo. Foto: Rogério Pixote.

O sistema grafite-pixação é um enxame, onde um sem-número de fugitivas e fugitivos anônimos participam do jogo. Existe em forma latente no espaço urbano, sendo um modo de vida para milhares e milhares de pessoas sem biografia – que operam por meio da *tag*. Essas pessoas-palavra buscam não deixar rastro de identidade além do que escrevem ou pintam, para quem não tem permissão de entrar no complexo universo que fazem parte. Longe de qualquer similitude em sua prática ou projeções mais institucionalizadas enquanto movimento social, o dispositivo da *tag* funciona esteticamente como o passamontanha para os zapatistas: unificam uma linguagem para *fora* ao proteger a identidade pessoal e comunitária de quem pode entrar em seu universo.

Alguns vestígios: uma notícia de jornal, um B.O. assinado, um corpo caído no chão. Lotam os points, como a rua 24 de maio, com cadernos na mão em troca de assinaturas. Mandam o salve e o recado através dos muros. Na maior parte das vezes, estabelecem mensagens cifradas ao mundo exterior, compartilhadas entre as iniciadas e iniciados do mundo de dentro. E apesar de poucos notáveis, o jogo se passa anonimamente: **estão em fuga**.

Talvez algumas pessoas se encantem pela Arte. Sejam objeto de alguma exposição e fomentem a reflexão dentro da contemporaneidade³⁴. Mas radicalmente, o sistema grafite-pixação e o sistema da arte tem lógicas diferentes, para não dizer contraditórias. Nas inúmeras exposições por encomenda do que foi convencionado chamar de *graffiti fine art*, a literalidade das obras colocadas nas galerias, a pobreza de reflexão e o pastiche da forma transposta toscamente porta adentro saltam aos olhos. Considerar as imagens inscritas nas ruas em seu sentido restrito ou a partir de uma perspectiva artística faz com que o registro mais precário (a tinta no muro) apague todo um universo de relações, de transitividades em conflito pelo espaço urbano, de palavras, processos históricos e imaginários vivos.

Têm se admitido com dificuldade, ao longo do apaixonamento de Narciso, o fato de que as camadas pobres e marginalizadas da sociedade também possuam como motor a dimensão do desejo – quando não são extirpadas

³⁴ Reportagem disponível em: < <https://catracalivre.com.br/criatividade/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/> >. Acesso em: 20 fev. 2020.

totalmente dessa dimensão. Isso ocorre, por mais que se espalhem câmeras de vigilância noturna, cercas e arames farpados para afastar o conhecimento daqueles que – apesar desses mecanismos de controle – vão pular o muro do condomínio para chegar ao décimo andar e não... não vão roubar nem um centavo. Não acontece o furto agourado, pois a motivação é, por excelência, construir e efetivar estratégias para a escrita em território alheio. Aquelas, não seriam apenas palavras revoltadas, no sentido literal. Pois o desafio de se colocar politicamente não passa meramente pela mensagem a ser decifrada após virar tinta, mas reside no fato de que fazer grafite ou pixação é eminentemente uma estratégia (lúdica, política, estética, comunitária) de **saltar escadas** pelo espaço urbano, permeada pela linguagem. Ganha aquela que não for capturada e sobreviver para narrar – a seu modo – a história.

Nesse sentido, construir um amplo mecanismo de centrar os discursos através do imperativo da visão, apagando as experiências e conhecimentos pulsantes do corpo-território – ou do saber-do-corpo – revela muito mais a forma como têm se fixado a narrativa hegemônica do que a escuta atenta das experiências oriundas de narrativas silenciadas, que buscam outros caminhos e propósitos para emergir. São itinerários abertos por gerações de mulheres que tiveram de lutar para permanecerem íntegras na sua dimensão subjetiva e física, comunitária e ancestral, diante das transformações estéreis da cisão nascida no bojo da sociedade moderna. Não estamos reconciliadas.

Capítulo 2

Reintegração de posse: “poner el cuerpo!”

Por mais negros que crucifiquem ou pendurem em ganchos de ferro que atravessam suas costelas, são incessantes as fugas nas quatrocentas plantações da costa do Suriname. Selva adentro, um leão negro flameja na bandeira amarela dos cimarrões. Na falta de balas, as armas disparam pedrinhas ou botões de osso; mas a floresta impenetrável é o melhor aliado contra os colonos holandeses. Antes de escapar, as escravas roubam grãos de arroz e de milho, pepitas de trigo, feijão e sementes de abóbora. Suas enormes cabeleiras viram celeiros. Quando chegam nos refúgios abertos na selva, as mulheres sacodem a cabeça e fecundam, assim, a terra livre.

(GALEANO, 1985)

2.1. Fuga e Anunciação

Um olho no peixe, outro no gato. Retirar as palavras de seus contextos vivos e transportá-las para um texto acadêmico pode produzir o efeito de embotamento de seus significados. Insistiremos aqui na compreensão do que entendemos por grafite. Mais ainda, como ele produz uma corporalidade nas mulheres? Ou em paralelo, como as mulheres produzem grafite com seus corpos? Esse entrelaçamento dinâmico, cheio de riscos e fatura, não é insignificante: tece, também, a cidade.

Retomo, então, algumas ideias importantes já indicadas no capítulo anterior, para investigarmos com mais afinco seus desdobramentos, e de que forma essa reflexão foi, aos poucos, construindo os contornos metodológicos colocados em prática na residência artística Útero Urbe.

Ao descrever o cenário onde se verticalizam as escalas do espaço urbano, com o cerceamento de mobilidades, formas de produção de visibilidades e na própria constituição dos corpos que dinamizam as disputas em torno dos contornos do sistema grafite-pixação, podemos trazer à tona uma definição que

realoca nossas questões. Dessa maneira, dentro desse escopo, **o sistema grafite-pixação caracteriza-se por ser uma estratégia (lúdica, política, estética, comunitária) de saltar escalas pelo espaço urbano, permeada também pela linguagem, e que está eminentemente em fuga.**

A fuga é fundamento do sistema grafite-pixação. A bibliografia em torno da linguagem das expressões urbanas tem oscilado, em sua maioria, entre considerar em forma de apontamento ou efeito secundário o fato de o que é considerada uma das modalidades do campo da Arte poder também ser enquadrada como contravenção; e por outro lado produzir o apagamento da sua dinâmica intrínseca. Turva-se o contexto invertendo sua gênese, criando-se um sistema de visibilidades para os sujeitos aptos a fazer parte de um cenário palatável aos olhos, onde grafites coloridos e inofensivos cristalizam-se como um paradigma possível. Mas o grafite não nasceu como Arte, apesar da disseminação dessa ideia.

Façamos um exercício: sair de casa. Andar meia hora a esmo nas ruas próximas de uma grande cidade, onde exista uma concentração considerável de inscrições urbanas. Para esse exercício, vamos nos despir de alguns parâmetros como o tamanho dos murais e a quantidade de tinta usada. Vamos nos despir também de nosso gosto pessoal e encarar apenas o fato da inscrição existir. Vamos considerar quantidades. A partir desse ponto, observe atentamente as ruas. Tente discernir, dentre essas inscrições, quais nitidamente foram feitas sem autorização das que possuem uma fatura e localização passível de terem sido produzidas sem configurarem um crime. Dia após dia, sistematicamente, a construção desse olhar sensível pode se tornar uma ferramenta de trazer à tona a complexidade de formas escondidas sob a camada de *sujeira*.

Durante todos esses anos em que faço pixação e grafite, tenho me relacionado com um universo que é invisível para muitas pessoas à minha volta, que encaram a tinta no muro como uma nódoa agressiva e apenas isso. A despeito dessa corriqueira interpretação, nota-se que a falta de análises sobre a ideia de fuga, no grafite, se relaciona com uma perspectiva de produção de grandes nomes em uma linha histórica com demarcações de períodos ambíguos e estanca nesse ponto.

Rui Amaral, em uma entrevista onde rememora a origem dos coletivos artísticos dos anos 80, que por vezes têm sido considerados os precursores do

grafite no Brasil, enuncia algumas definições importantes. Segundo seu ponto de vista, existe um DNA característico do grafite e da pixação, que é o fato de ser ilegal: *“A coisa que marca o grafite é a ilegalidade, o conceito da história. Não é a estética. Não é se ele é bonitinho, mas o que te leva a fazer o trabalho”*³⁵.

A ação de grupos como Tupinãodá, do qual fazia parte, tem importância fundamental no campo da intervenção urbana no Brasil, disseminando práticas que ainda eram novas no contexto. Em sua narrativa, retoma o processo de passagem das intervenções urbanas ilegais que esses coletivos realizavam nos muros da cidade de São Paulo para as exposições em galerias de Arte: *“Ainda tinha presidente ditador, general. Então a gente fugia da polícia militar e civil. Era um momento difícil, a gente foi preso várias vezes”*³⁶. Quando essa passagem acontece, segundo ele, passa a ter outra natureza, não é mais grafite e deixa de ser perseguido. Tornam-se pinturas, murais, desenhos e tantas outras formas plásticas. Mesmo que denomine as expressões realizadas por esses coletivos de grafite, observamos que existe uma dimensão comunitária (onde operam marcadores raciais e de classe) que não existia ainda nesse momento, e que apenas ganha contorno com o advento do movimento Hip-Hop em meados da mesma década.

Esses marcadores, que trago aqui apenas como um instrumento de reflexão e não como categorias estanques, também engendram paralelamente outros efeitos. Um dos mais perversos é a perseguição policial aos agentes dessa manifestação. No Brasil, um país que sofreu um intenso programa colonizatório que perdura até nossos dias e que perpetra o genocídio sistemático à população descendente de povos africanos e aos indígenas, a força policial tem sido sua ferramenta por excelência. Denúncias de diversas entidades de direitos humanos, movimentos sociais e outros setores da sociedade civil têm revelado como existem diferenças de tratamento por parte da instituição, de acordo com a cor da pele ou região geográfica onde a pessoa seja abordada³⁷.

³⁵ AMARAL, R. Arte Urbana: Rui Amaral conta a história do grafite no Brasil. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CN0gn6vHqYs>>. Acesso em: 24 fev.2020.

³⁶ AMARAL. op.cit.

³⁷ Para consulta e aprofundamento sobre as disparidades de tratamento na abordagem policial no Brasil, ver: CARAMANTE, A (org.). Mães em Luta - 10 anos dos crimes de Maio de 2006. São Paulo: Nós por Nós, 2016.

Aliado a isso, na legislação, a pichação (sob essa alcunha todas as diferentes modalidades de intervenção urbana podem ser enquadradas) é caracterizada como crime ambiental. Apenas o grafite consentido pode ser realizado. O texto da lei achata a complexidade das expressões urbanas, polarizando o cenário entre o grafite (legalizado) e a pichação (vandalismo), dando espaço para inúmeras ambiguidades na linguagem – o que aumenta a gravidade em situações de injustiça social:

Lei nº 9.605 de 12 de Fevereiro de 1998

Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.

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

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

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

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)³⁸.

O grafite e a pichação são crime e podem matar. Esse risco iminente é tanto uma condição social estrutural das pessoas que o mobilizam – independentemente da existência dessas linguagens – quanto um marco referencial para a própria prática dentro do sistema grafite-pichação³⁹. Ao mesmo tempo que o projeto de genocídio da população periférica ultrapassa as manifestações culturais pontualmente, sua predisposição de cerceamento da vida em uma escala reduzida torna-se o *lôcus* por excelência do desejo de expressão mobilizado pelas grafiteiras e grafiteiros quando a inscrição nas ruas

³⁸ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em: 24 fev.2020.

³⁹ Enquanto escrevia essa dissertação, sofremos a morte prematura do pixador Scank, de Salvador-BA. Reportagem disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/era-o-melhor-caligrafo-de-salvador-diz-professora-sobre-artista-morto-a-tiro/?fbclid=IwAR0fnQejx59WNMTJ2qvU5qPfJHy4Wg6VIRwUPgvgJDDYSIM7QINNHWx0VJg>>. Acesso em 24 fev.2020.

é colocada. Assim, o próprio fato da vida ser verticalizada em escalas asfixiantes se torna o ponto que mobiliza o salto de escalas através do espaço urbano como estratégia viva.

Traçando a continuidade histórica entre a constituição dos quilombos no período colonial e o que se configurou posteriormente como periferia, verdadeiros espaços negros com formas de vida singulares, Beatriz do Nascimento lança uma perspectiva que amplia o imaginário onde, por muitas vezes, tem se enquadrado as manifestações culturais dos povos marginalizados pela sociedade brasileira. Nesse sentido, revela como a fuga e organização para a criação de um espaço de liberdade - essas brechas no sistema escravista abertas por pessoas que negam a condição de propriedade de seus corpos - são uma forma de manifestação da civilização africana Bantu que se inter-relaciona com o território brasileiro.

Sabemos que o quilombo é de origem Bantu. Sabemos que a dinâmica Bantu acompanha toda a filosofia, todo o *ethos* do quilombo, o comportamento do quilombo. As regiões de quilombos de Angola, nesse período do século XVI com o mercantilismo, são regiões de grandes guerreiros. Táticas, estratégias de tomada de regiões e de ocupações. E de relações com etnias que vão se encontrar na grande caminhada do Reino do Ndongo para o sul de Angola (informação verbal)⁴⁰.

Nesse sentido, o *ethos* presente na formação quilombola não pode ser reduzido ao passado. Podem-se traçar linhas de continuidade nos gestos, nas táticas, nas formas de conhecer. A experiência de resistência - da mesma forma como não foi abolido, em sua raiz, o processo colonizatório no Brasil até nossos dias - permanece nas corporalidades, apesar de todo apagamento e tentativas de impedimento de sua transmissão. No Hip-Hop, a territorialização tem se dado através das *posses*, agrupamentos por meio dos quais as participantes compartilham de valores comuns, possuem estratégias políticas e processos pedagógicos que contemplam os cinco elementos: breaking dance, DJ, MC, o grafite e, por fim, o conhecimento.

⁴⁰ Transcrição da fala de Beatriz Nascimento pela autora, retirada do filme *Ôri*, de Raquel Gerber, 1989.

Certamente, essa matriz não se constitui como a única forma aprendida de resistência da população negra, acrescentando-se as diversas contribuições de matriz indígena e demais povos que resistem no território brasileiro, que não vamos nos deter aqui. Também não é o intuito reduzir a complexidade das relações que formam as manifestações culturais, traçando linhas históricas rasas. O aspecto que gostaríamos de colocar em relevo nessa investigação é a ideia de fuga e sua potência de manter a integridade e a defesa de uma cosmogonia própria. Muito além de um processo de resistência e organização, é também anunciação.

(...) a experiência dos quilombos retomava essa vastidão. os primeiros quilombos foram sistemas organizacionais complexos com produção cultural, convivência inter-racial, trocas de saberes, sistemas decisórios diversos, porque, sim, a fuga e a resistência eram uma parte do rolet: muitas vezes, o começo. todo o resto era a manutenção da vida cotidiana nas primeiras sociedades livres e bastante horizontais dum país em formação fundada em racismo, sexismo, exploração trabalhista, extermínio étnico. escravização. mais que “grupos de escravos fugidos”, os primeiros quilombos se constituíram como terras de pessoas livres (NASCIMENTO, 2018)⁴¹.

Estar em fuga não é apenas um fato. Correr da polícia, do Estado, do proprietário é o ponto de partida para abrir um território novo na cidade. Seja o muro feito de concreto ou o imaginário, as *graffiti writers* dos anos 80 ou as *vandals* contemporâneas disputam a escala corporal ou do espaço urbano promovendo comunitariamente outros termos para a existência. A fuga como configuração de um crime pode ser reduzida à configuração de um crime ou pode ser entendida como o próprio saltar de escalas como estratégia vital. Dessa forma, tem-se relegado a segundo plano toda a camada complexa de relações que um observador forasteiro possa conferir ao sistema grafite-pixação, inclusive agrupando fenômenos distantes – genealogicamente falando – dentro da noção de grafite. A divisão tradicional das gerações do grafite no Brasil, entre Pioneiros, Velha e Nova Escola carrega muito dessa imprecisão: social, política, cosmológica.

⁴¹ Texto na íntegra: nascimento, tatiana. *Da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra*. Palavra Preta, 2018. Disponível em: <
<https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>> . Acesso em: 20 fev. 2020.

2.2. Impostoras e Maças Podres

A fuga é uma possibilidade que, se olhada com maior aguçamento, ganha outros acentos quando entendemos que a produção das diferenças de gênero confere camadas específicas. E violências. Assim, mesmo compartilhando de um território, memórias ancestrais e vivências comuns com os homens que convivem, as mulheres estão localizadas – cartograficamente falando – em outra escala do espaço urbano. Existe uma experiência singular que vamos trazer à tona por meio das narrativas do Coletivo Mujeres Creando e da Grif Maças Podres (coletivos que atuam por meio do grafite) para entender de que forma têm conseguido atravessar e operar taticamente diferentes epistemologias e situações impositivas por meio da intervenção nas ruas. A contribuição desses grupos à construção de um repertório de sabedorias da insurgência é fundamental.

Surgida na cidade de La Paz e formada da união de mulheres de diferentes estratos sociais – lésbicas, prostitutas, cholas, aymaras e punks –, a Coletiva Mujeres Creando atua desde 1992. Promove, desde essa época, ações feministas no espaço público, e uma das mais notáveis tem sido as *grafiteadas*⁴²: características frases ácidas e potentes em spray preto fosco, chamando as pessoas caminhanteres à reflexão. As palavras escolhidas pelas integrantes do grupo, mesmo que tragam algum tom de denúncia, não se constituem em típicas palavras de ordem. Buscam a dúvida, o questionamento autônomo e livre. Algumas dessas frases correram o mundo em fotografias, ações diretas e até mesmo em exposições em grandes museus. As duas oportunidades em que pude estar próxima de suas *grafiteadas*, fui impelida a adentrar as contradições – enfrentadas pela Coletiva – em situar-se dentro das instituições artísticas.

A primeira foi no ano de 2017, durante a exposição Histórias da Sexualidade, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em que fui a artista convidada a realizar o mural reproduzindo a frase “*Nosotras parimos, nosotras decidimos*”, originalmente inscrita na capital boliviana, sendo uma de suas pichações mais conhecidas. A segunda aconteceu antes disso, no ano de 2015, quando a Coletiva participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo com a obra-

⁴² Grafiteadas é uma mistura de grafite com “pintadas”, pinturas murais derivadas da tradição insurgente muralista, como explica a autora. Para saber mais consultar: PAREDES, J. Grafiteadas. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1999.

instalação “Espaço para Abortar”, uma estrutura de arame com sete cabines formando úteros, onde o público podia entrar e ouvir através de um fone o relato de mulheres que realizaram abortos. Essa obra foi aberta através de um encontro proposto pelas integrantes da Coletiva, com participação de dezenas de mulheres no espaço do Parque Ibirapuera (onde se localiza o Pavilhão da Bienal), que relataram ali mesmo suas experiências de forma catártica. Não puderam se aproximar homens, como uma medida de segurança. Nas duas ocasiões me interessavam suas perspectivas diante das demandas dessas grandes instituições de arte e a relação com suas intensas movimentações fora desses espaços. É notável a crítica da Coletiva diante de uma lógica de inclusão, bastante disseminada no que chamam de *feminismo de ONG’s* ou feminismo liberal, que apenas insere as mulheres nos espaços sem alterar a lógica patriarcal subjacente. Em entrevista ao site Ovelha, Maria Galindo coloca a importância de trazer a teoria política para o território cotidiano, mergulhando nas contradições da realidade, como força propulsora da ação transformadora:

Olha, nós não temos uma visão maniqueísta de onde qualificamos o de fora como limpo e válido e toda instituição como podre. Cremos que temos que estar com nosso próprio discurso e com suas próprias condições em todos os lugares, seja na rua, até na televisão, passando por um cenário como a Bienal de Arte de São Paulo. Não se trata de se submeter à instituição, não se trata de absorver seus códigos, quase sem diálogo. Se trata de tornar a instituição como qualquer outro espaço possível e se instalar ali com a mesma lógica de invasão, como a qual em que o mendigo se instala na porta de uma igreja. Logo creio que as próprias instituições têm muitíssimas contradições e que temos que aproveitar. A arte, a universidade, os estados estão em crise, não se trata de ser uma catarse para sua crise, mas sim de aproveitar esses espaços de crise para expandir ideias propostas, desacatos, desobediências.⁴³

⁴³ Disponível em: < <http://ovelhamag.com/mujeres-creando/> >. Acesso em: 24, fev. 2020.

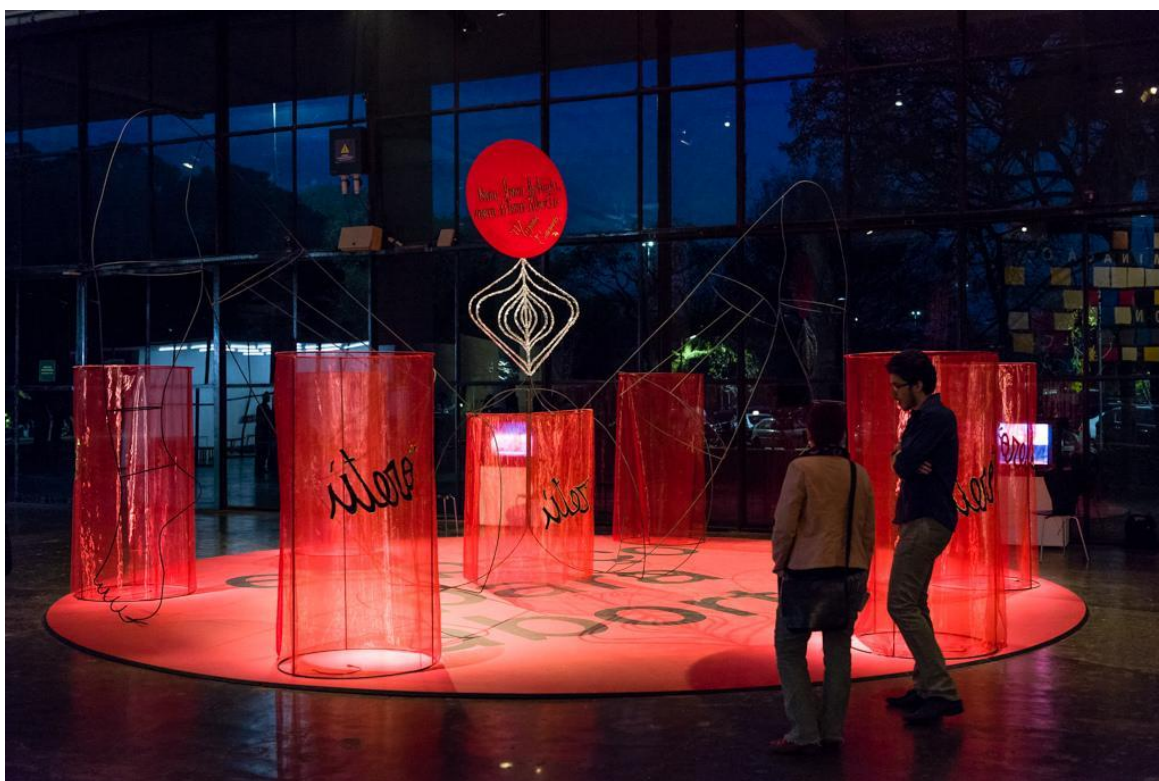


Imagem 15. Obra “*Espaço para Abortar*”, da Coletiva Mujeres Creando na 31ª Bienal de Artes de São Paulo, 2005. Foto: Leo Eloy. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.⁴⁴

Nessa altura, a Coletiva Mujeres Creando já acumulava quase 25 anos de experiência, transpostos em registros fotográficos, filmes e uma produção teórica abundante. Entre seus procedimentos mais fundamentais de intervenção coletiva está a ação direta sustentada pela noção de iniciativa. A iniciativa, apesar de seu caráter espontâneo, é um dispositivo que não é empregado a esmo, mas fruto de uma elaboração consistente e fundamentada. Dirige-se às situações de forma concreta e rápida, como um golpe que revira hierarquias, sempre partindo da cotidianidade – ou melhor, da experiência que parte do corpo mesmo das mulheres, dos indícios, das intuições, da vida mais imediata e urgente. Assim como Grada Kilomba, que reivindica um método decolonial de criação que busque romper o cerceamento das especializações, e Glória Anzaldúa, que narra a importância de criar um espaço de surgimento de uma escrita orgânica potente, as Mujeres Creando se referem à **iniciativa** como uma possibilidade de burlar estruturas consolidadas nas relações sociais e na formação dos espaços, antes que a ação no mundo seja capturada por todas

⁴⁴ Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/4085> >. Acesso em: 20 fev. 2020.

essas formas de controle. É uma fuga movida pelo desejo de criação, furtiva e sagaz, pois sabe que a qualquer momento pode ser pega. Por isso escapa, dribla e antevê o tabuleiro de possibilidades em que se insere. A iniciativa traz a ação para o campo de quem apodera-se dela.

Nosotras colocamos la iniciativa,
Nosotras definimos e intuimos
el grado de provocación,
Nosotras escogemos nuestras palabras,
Nosotras elegimos los temas,
Nosotras elegimos los escenarios y las horas
según nuestro calendario de amor y
nuestro calendario de lucha.
Entretanto nosotras hacemos eso, psiquiatras, jueces, doctores,
funcionarios, intermediários y tecnócratas recortan y manipulan y
construyen una realidad a su medida pero imprevisiblemente y más
allá de sus cálculos la iniciativa permanece a nuestro lado y en
nuestro terreno. La iniciativa es uno de nuestros pocos tesoros, nos
exige horizontes y sueños propios y no prestados, nos exige
acrobacias y flexibilidades insospechadas para bailar cada día una
coreografía nueva, distinta, imprevista e indigesta.
(MUJERES CREANDO, 2005, p. 21).

Nas reflexões presentes na publicação *La Virgen de los Deseos* (2005), onde constroem um pensamento diagnóstico sobre a realidade que as cerca, diagnosticam o modelo estético, econômico e cultural do sistema hegemônico na imagem de um grande supermercado. Em suas prateleiras, toda a fertilidade das formas fugidias e flexíveis de vida são presas, embaladas e se transformam em rótulos com prazo de validade. Seu mecanismo de funcionamento é pautado na impessoalidade que acoberta sob uma capa de neutralidade os conflitos emergentes, transformando-os em suposta normalidade. Nesse processo agressivo, não se envergonha em deixar atrás de si limites éticos, políticos e estéticos. Assim, cria-se um ambiente que incorpora sistematicamente uma rotina de consumo para abastecer o cenário de totalização estéril, buscando transformar tudo o que toca em catalogação, especialização, metodologia. A colonialidade e sua fábrica de moer singularidades é movida pelo desejo de consumir aparências palatáveis, tornando opaca toda a dimensão crítica inerente. Mais do que isso, produz uma ilusão potente e arrebatadora, ancorada na ideia de que o sistema hegemônico pode tudo engolir. No entanto, embora a voz, a memória, a identidade das mulheres rotuladas como aculturadas e sem autenticidade apareçam como subversivas ou inexistentes, essas, pelo contrário e incansavelmente, permanecem instaladas no centro de suas sensibilidades.

Estar fora não é habitar o vazio.

Fora do sistema hegemônico está a vida fértil e pulsante que, a despeito de todo o controle mobilizado, o poder não conseguiu capturar. Em sintonia a essas camadas da população com um senso de organização não planejado – como as empresas e ONGs – as Mujeres Creando têm reivindicado o lugar da não-produtividade, da ineficiência ou do feio, como espaços onde a potência criativa pode emergir de forma coletiva. Tudo o que está fora é sua matéria-prima. Organicamente atuam onde cada parte heterogênea e disfuncional pode compor outra maneira de funcionar, extremamente bem articulada. E assim, as multidões de trabalhadoras urbanas falsificadoras de tênis de marca, camelôs que desafiam as grandes corporações, pixadoras e vendedoras que entram pela porta dos fundos dos metrô se auto organizam em um baile frenético e coordenado, movimentando sub-repticiamente a cidade.

O cenário onde se desenrolam as agências colocadas em relação e embate, para elas, é a cidade-corpo. As ruas, sua pele sensível, é o lugar por excelência onde a criatividade como estratégia de luta pode eclodir, capaz de construir sentidos, caminhos insuspeitados e alianças espontâneas e heterogêneas. A analogia ao corpo aqui ganha sentidos que se amalgamam com a carne e os ossos das mulheres que habitam o espaço urbano. E como agir na cidade é correlatamente um agir nas corporalidades, essa ponte deve ser feita da forma mais direta possível.

As Mujeres Creando reivindicam o lugar tático da **impostora**, para denominar as pessoas cujas habilidades de produzir intermediação e se relacionar com esse mundo de forma conciliatória se perderam. Gradativamente, a conscientização dessa posição vai tornando-se um dispositivo de proteção e revide frente a formas de apagamento que convertem as camadas ditas marginalizadas da população em reflexos das expectativas vindas de fora. A rainha do conflito é a impostora... mas essa posição é eminentemente estratégica. Sua bússola é, através da reflexão sobre a dimensão coletiva da existência, reivindicar uma singularidade que não pode ser capturada pelo sistema hegemônico. Nesse sentido, transita livremente traduzindo e escondendo segredos entre epistemologias, geografias e subjetividades. O que revela e o que oculta faz parte de uma análise sistemática onde o intuito é não *se tornar o produto*, mas produzir novos campos de atuação. A realidade

constitui-se em território onde não existe pureza nem abstrações que se sustentem por muito tempo: o dentro e o fora se misturam a todo momento e é fundamental que não se perca de vista nem um, nem outro.

Esse aprendizado importante, de saber posicionar-se estrategicamente diante das forças sociais, é uma elaboração que a Coletiva Mujeres Creando aciona como forma de sobrevivência crucial. Além das táticas básicas de intervenção urbana, onde calculam-se os riscos corriqueiros que toda grafiteira deve fazer – detectar onde se encontram as câmeras de segurança, a iminência da abordagem policial ou as dificuldades relativas ao acesso do território, por exemplo –, adicionam uma camada mais profunda, que é a responsabilização pela realidade social em que se inserem. Essa construção é feita através da reflexão coletiva e a elaboração de uma teoria não-academicista - mas não por isso menos profunda. A construção do pensamento, para elas, não deve ser alienada a uma prática restrita a especialistas e intelectuais, mas deve caminhar como um movimento natural da ação no mundo.

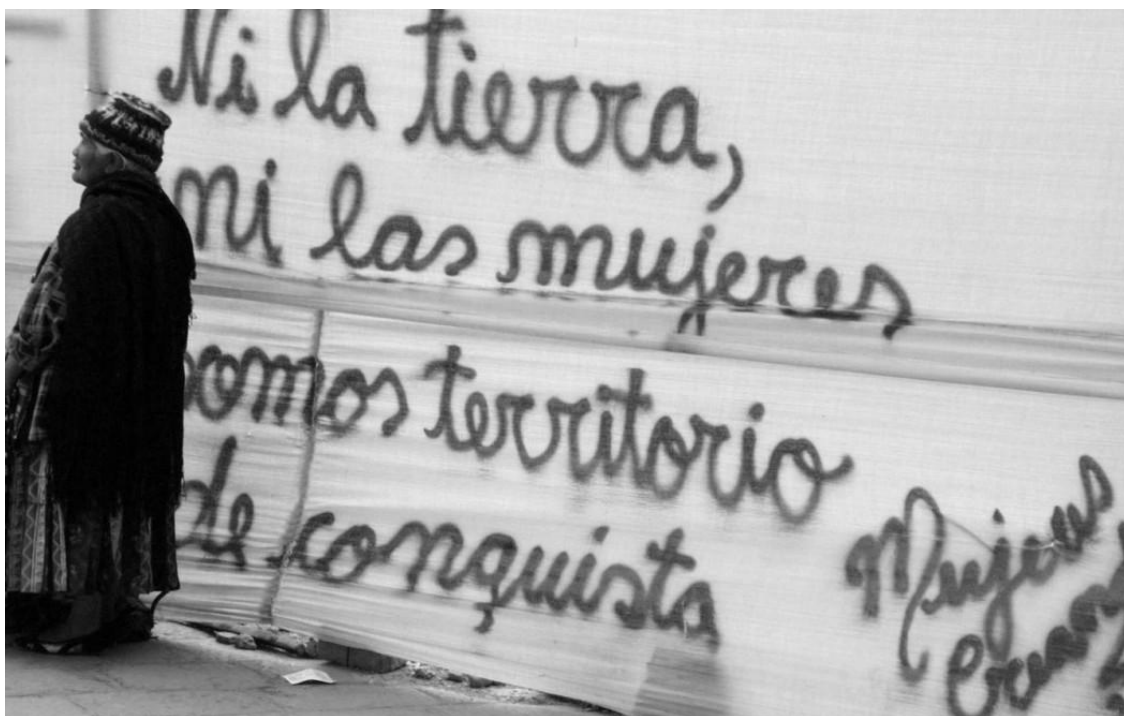


Imagem 16. Grafiteada em La Paz: “Ni la tierra, ni las mujeres, somos territorio de conquista” Colectiva Mujeres Creando. Fonte: Site Ovelha.

Apesar de atuarem desde 1992, o grupo é relativamente desconhecido no Brasil e, a despeito das várias publicações realizadas (sendo uma totalmente

dedicada à reflexão e registro dos grafites feitos na Bolívia), não se tem traçado a linha de relacionar suas práticas ao grafite feminino em geral. O mais comum é corroborar argumentos que cristalizam a influência estadunidense e, mesmo que genealogicamente reconheçamos sua importância, é preciso olhar com mais atenção para o trajeto sincrônico que se espalhou por outros territórios, muitas vezes não restrito ao movimento Hip-Hop. Torna-se necessário adentrar esses movimentos intersticiais, com o risco de acomodar nossa perspectiva sob formas culturais fixas e passíveis de serem apropriadas pelo sistema hegemônico como rótulos para as expressões periféricas.

Dessa maneira, evita-se a solidificação de fronteiras e segregações ao criar linhas históricas, principalmente quando a reflexão recai sobre o Brasil e a América Latina, ou melhor, Abya Yala. Essa separação tradicional pode esconder o paralelismo entre os contextos sociais e processos históricos contíguos, profundamente inter-relacionados. As questões que mobilizam um grupo de mulheres nas ruas da Bolívia têm irmandade com o que sucede às mulheres em qualquer viela nas periferias de São Paulo. E são a essas ligações subterrâneas que nos interessa jogar luz nesse momento: A forma como nossas narrativas se deparam em um mesmo tabuleiro vivo de possibilidades e violações e como nossos percursos inacreditavelmente podem sintonizar-se para criar uma trama singular das expressões das mulheres no espaço público.

Como qualquer maçã podre, nossa intenção é de contaminar o pomar por completo. A GRIF (Grupo de Intervenções Feministas) Maçãs Podres surge em meio a um contexto de transição entre a dissolução da Rede Grafiteiras BR e a busca por uma perspectiva mais radical ante o patriarcado. Formada por Ana Clara Marques, Fernanda Sunega e Patrick Monteiro, buscavam, por meio dos estudos sobre a condição da mulher no Brasil e no mundo, propor intervenções de cunho político e antipatriarcais. Suas primeiras ações se deram no ano de 2010 e já nessa primeira empreitada, ironicamente também foram atropeladas, como relata Ana Clara no blog do coletivo:

Portanto, por enfrentamento, podemos dizer que nos obrigamos “ao olho da rua” para que mais pessoas tenham que encarar a verdade, mesmo aquelas pessoas que “preferem” se alienar da realidade. Desta

maneira, atingimos tanto mulheres quanto homens. Durante as ações, as mais diversas reações foram observadas por nós, pessoas que olhavam a distância, que se encantavam, parando e trocando conosco algumas palavras, casais que fotografaram e literalmente brigaram na frente das tintas e frases, crianças mirando seus pequenos olhares nas cores e, a mais previsível das reações, na calada da noite, a pixação de "bigodes" em nosso trampo.⁴⁵



Imagem 17. Primeiro Grafite realizado pela GRIF Maçãs Podres, com atropelos sinalizados. Fonte: GRIF Maçãs Podres.

Atuante desde o final dos anos noventa na cena do grafite, Ana Clara possivelmente é uma das pioneiras do gênero feminino no Brasil. Seu aprendizado se deu primeiramente através do movimento hip-hop, que estava em efervescência no ABCD paulista nessa época, com as diversas posses (como o Núcleo Nação e a posse Hausa), crews de break dance, assim como a Casa do Hip-Hop de Diadema, inaugurada em 1999. Nascida em uma periferia da cidade de Santo André, em 1978, a grafiteira, filha de empregada doméstica, sofreu interdições dentro de casa – diferentemente de seus irmãos – quando começou a frequentar os eventos culturais: *“O ‘certo’ era que seus irmãos ficassem na rua e você dentro de casa”, minha mãe sempre falava isso (informação verbal)*⁴⁶.

Ao ingressar no movimento do grafite, se lembra que foi desafiada de forma contundente diversas vezes por outros grafiteiros do gênero masculino. Muitas vezes, partiam de falsas simetrias para abordá-la, como relata em texto produzido para a Revista Geni: (Eles falavam) *“O muro está aí, a rua é pública,*

⁴⁵ Disponível em: < <http://nucleogenerosb.blogspot.com/2010/04/as-primeiras-intervencoes-feministas.html> >. Acesso em: 24 fev.2020.

⁴⁶ Idem nota 9.

não pinta porque não quer”. Essa frase muitas vezes era proferida e silenciava o debate (informação verbal)⁴⁷. A ideia de que a rua é pública e, portanto, seu acesso é extensivo a todas as pessoas que simplesmente queiram ocupá-la é bastante controversa. Mais ainda quando parte da narrativa de integrantes do movimento hip-hop, cujo histórico de lutas nasce *justamente* da conscientização das desigualdades inerentes de acesso ao espaço urbano pelas populações marginalizadas. Assim, é evidente que as alianças em torno do domínio masculino produzem efeitos que impõem uma pedagogia muito singular dentro do movimento, construindo paulatinamente lugares segregados de acordo com o gênero. O silenciamento das questões nascidas da experiência feminina retira a responsabilização dos homens em torno dessa problemática. Essa pedagogia se realiza através da competitividade, do desafio e da aplicação de marcadores às pessoas, restringindo seu lugar de atuação. Como relata Ana Clara, a interrupção da troca frutífera no campo artístico fez com que procurasse a companhia de outras mulheres para pintar:

“Eu acho que tem a ver com esse grafite, esse modelo masculino sabe? Por que é um modelo masculino, esse modelo de tipo, um derrubar o outro pra se sobressair, né. Essa era a grande dificuldade da gente de conversar sobre isso, por que parte das meninas tinham essa vontade, por que a gente aprende a pintar, a gente aprende no mundo masculino, né? A nossa técnica, só é aprovada pelo olhar masculino, inclusive talvez a nossa técnica é desenvolvida a partir de um olhar masculino, eu acho. Que, aí é uma coisa, que a gente começou a refletir depois. A gente tinha que, promover uma estética, antiestética. *‘Mano, vamos rabiscar tudo!’*” (informação verbal)⁴⁸.

Ainda nesse período, era comum que as mulheres estivessem localizadas, em sua maioria, à sombra de seus companheiros e amigos grafiteiros, onde o afeto conferia a elas lugares de espectadoras, ajudantes ou musas. Assim, não era raro observar, nos eventos de grafite, artistas preenchendo com tinta látex pedaços do mural de acordo com as instruções de seus namorados, ou sendo invisibilizadas habitando cantos minúsculos da parede reservados a elas. Romper esses papéis foi um processo longo, engendrado por toda uma geração de mulheres que não se furtaram ao conflito. Apesar do ônus de todas essas crises, hoje existe um campo maior de atuação,

⁴⁷ Idem nota 9.

⁴⁸ Idem nota 9.

embora bastante desigual. Ana Clara chama a atenção para o fato de que o cerceamento às expressões femininas não se dá apenas no campo da ação na rua, mas também na produção estética e por meio de uma forma específica de apagamento: a valoração desigual, que tem como modelo o padrão masculino. Esse padrão, que foi se constituindo através de um processo histórico inerente ao desenvolvimento da linguagem, tem como vetores principais a performance no domínio do spray e a capacidade de conquistar e replicar-se através dos territórios⁴⁹.

Atualmente, mesmo que tenha sofrido grande influência de seus pares masculinos, os grafites feitos por mulheres têm se destacado por elaborar técnicas diversas em látex e spray, se utilizando de pincéis, lambes e estêncil em uma grande profusão de procedimentos. Por comporem uma trama que agrega imaginários diversos, as inscrições femininas também trazem à tona questões sociais e políticas como seu grande eixo de preocupações, trazendo, além disso, outras temporalidades e formas de ocupação do espaço não pautadas pelo sistema hegemônico. Solidificou-se notadamente nos últimos dez anos encontros importantes onde grafiteiras e pixadoras se reúnem para pintar e construir reflexões coletivas, como o encontro *Nosotras Estamos em la Calle* (Peru), o *Cores Femininas*, que acontece no bairro de Totó, Recife, ou o *FEME*, em Vitória do Espírito Santo. A forma de aprender e de se organizar para sair às ruas também é diversa. Certamente, existe uma grande contribuição estética a ser considerada mais profundamente e que tem sido relegada a um lugar módico dentro das investigações sobre as intervenções urbanas. No entanto, os parâmetros são de outra natureza, pois as condições materiais da existência feminina, no geral, diferem radicalmente da que uma perspectiva restrita ao campo artístico deixa entrever. Dito de outra maneira, é possível que a estética feminina no grafite esteja sendo construída eminentemente não pautada sob a fragmentação da vida entre a esfera do cotidiano e as formas artísticas:

Enfim, a discussão de gênero era ainda muito tímida, ainda né. Mas aí eu olhei: “Mas, aonde é que está a sua mulher agora, Chorão?”. A mulher dele, estava lá fora cuidando das três crianças... não, na época ele estava com duas. Mas, então é um pouco disso tipo “cadê a sua

⁴⁹ Para uma discussão ampla sobre a formação da masculinidade dentro do movimento hip-hop, consultar: MACDONALD, N. *The graffiti subculture – Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2001.

mãe?”. “Ah, tá lavando... provavelmente ela deve estar lavando a sua louça”. “Então assim, vocês acham que eu tenho o mesmo tempo, que vocês têm pra... vocês acham, que eu tenho a mesma entrada na rua, que vocês têm? Porque quando eu tô pintando na rua, eu tenho que tá ligada nas outras coisas também, não é só a polícia não”. (informação verbal)⁵⁰.

Foi nessa perspectiva que, para além de suas já intensas atuações locais, Ana Clara, Fernanda Sunega e a grafiteira carioca Prima Donna movimentaram-se para encontrar uma forma de romper o isolamento e estruturar uma discussão sistemática sobre a condição das mulheres nas expressões urbanas. O meio mais acessível na época, embora incipiente, foi a internet. Nesse contexto, os trabalhos artísticos ainda eram divulgados através dos blogs e flickr e as discussões realizadas por grupos de e-mail. Dessa maneira, em 2003 consolidaram a Rede Grafiteiras BR, que teve uma adesão muito grande – para surpresa geral – em todo território nacional. Mulheres que pintavam, mas não eram reconhecidas em sua cidade, que eram afetadas pela violência e pelos demarcadores que conferiam seu lugar estático no mundo foram trazendo à tona suas narrativas.

O legal disso, é que como não estavam no boom do grafite, muitas daquelas mulheres estavam pintando no anonimato mesmo assim. Nenhuma pintava em eventos, nenhuma era chamada para pintar, as únicas que eram chamadas era eu, a Prima e a Fernanda. Por isso que a gente conseguiu se achar, porque a gente estava meio que visível na internet, as outras meninas não. “Ah, eu pinto já há uns cinco anos”. “Caralho desde 1999 essa mina pinta?!” “E ninguém fala de você, né?” (informação verbal)⁵¹.

Após esse primeiro momento virtual, as grafiteiras organizadas realizaram, em 2005, um primeiro encontro no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. Estavam presentes representantes de Recife, do Pará, de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, que compuseram uma roda de conversa. Ali, debateram o movimento hip-hop internamente, trazendo as principais contradições que sentiam atravessar suas experiências, bem como temas como o racismo, a elitização do grafite e as principais dificuldades que encontravam para exercer o grafite em seus territórios. Ana Clara relata como o processo de reflexão – ainda incipientemente atrelado às determinações dos homens – foi

⁵⁰ Idem nota 9.

⁵¹ Idem nota 9.

gradualmente ganhando contornos em outros encontros: Santo André, novamente em Porto Alegre, em São Paulo, Salvador e uma ação em Manaus.

A Rede permaneceu ativa até o ano de 2015, realizando uma série de ações coletivas que delinearão um novo campo de possibilidades para a atuação das grafiteiras e a busca pela abertura do imaginário relativo a elas. Assim, também abriram brechas em contextos asfixiantes ao se posicionarem ante a forma como as revistas especializadas, as instituições e alguns grafiteiros se referiam à sua prática de forma cerceadora.

Apesar disso, as diferenças de concepção sobre a atuação no grafite fizeram com que a organização em torno da Rede chegasse a um limite e tomasse outros caminhos. A escolha entre rumar para uma organização mais voltada a modelos empresariais e uma prática que buscava a autonomia política foi inconciliável. Nesse momento, as diferentes perspectivas, que se relacionavam a um contexto mais amplo do grafite no Brasil, se configuraram em campos separados dentro do movimento feminino. E a adoção de um ponto de vista mais radical encontrou potência canalizando-se na GRIF Maças Podres – que já existia, mas passou a ser o centro das discussões de Ana Clara, Fernanda Sunega e outras grafiteiras que participavam de suas ações. Nota-se que, a despeito de todo o amplo arquivo e registros existentes e passíveis de consulta, a GRIF Maças Podres e a Rede Grafiteiras BR não ocupam ainda o lugar de importância que têm em relação à reflexão, construção de conhecimento teórico e práticas coletivas e pedagógicas na realização de grafitagens entre mulheres.

O processo de apagamento não é apenas relativo ao desconhecimento de grafiteiras importantes que poderiam influenciar as novas gerações, mas principalmente à perda de um acúmulo de reflexão e práticas pedagógicas femininas que permanecem encobertas sem chegarem a ser transmitidas de forma consistente - além das raras citações. Existe uma forma de fazer grafite e ao mesmo tempo, afetar a cidade que passa pela experiência invisibilizada das mulheres? O que o apagamento dessas práticas também deixa de revelar? Ana Clara deixa entrever, em sua entrevista, uma crítica à forma como as políticas públicas (pautadas por homens do circuito) vêm se estruturando e disseminando uma maneira de apreender e ocupar a cidade.

Era da prefeitura essa comissão, e eram debates do tipo: os grafiteiros brigando para pintar a cidade e os pontos que eles queriam, e os arquitetos dizendo que não, que a cidade tem pontos que tem que ser cinza mesmo 'a cor'. Enfim o mote da cidade é esse. E a treta era basicamente essa (informação verbal)⁵².

Uma mirada mais atenta às vozes dessas mulheres ou até mesmo a seus rastros nos mostra que o mote entre cinza ou colorido esconde uma disputa pelo espaço urbano que tem outras complexidades subjacentes. E, mesmo que na maioria do tempo de forma subterrânea, muitas mulheres gestaram e movimentam o grafite, sistematicamente deixando sua marca⁵³.

2.3. Enquanto escrevo

(...) In this world/ I am seen as a body, that
Cannot produce knowledge/ As a body “outside” place
(KILOMBA, The Desire Project: While I write, 2016)

O aprendizado da realização das rodas de mulheres de Útero Urbe se inscreve no cenário dos saberes e experiências compartilhadas na periferia sul da cidade de São Paulo – lugar historicamente construído por mãos femininas, através das lutas dos clubes de mães, paróquias, associações de bairro e mutirões, que asfaltaram as vielas e teceram as relações primordiais sob a qual se movimentam, hoje, distritos como Jd. Ângela, Capão Redondo, Campo Limpo⁵⁴. Essas mulheres, descendentes de populações negras e indígenas, de todas as idades, têm mobilizado as transformações do território que habitam à sua maneira, alimentadas por um imaginário bastante complexo, ancestral e contemporâneo. Recentemente – há aproximadamente cinco anos – cresceram

⁵² Idem nota 9.

⁵³ A autora Lisa Gottlieb registra a presença de Barbara 62, Michele 62 e Eva 62, moradoras de Nova Iorque, que pintavam no metrô e nas ruas, assim como seus pares masculinos que se tornaram notáveis pela bibliografia especializada. Além delas, há diversos outros registros, como Charmin 65, uma moradora afro-americana do Brooklin. Em seus relatos, muitas pessoas contam que presenciaram as ações dessas mulheres, mas não conseguem identificar quem são exatamente, seu registro se perdeu com a memória. Para consultar essas e demais referências: GOTTLIEB, L. *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis*. London: McFarland & Company, 2008.

⁵⁴ OLIVEIRA, D. R. *Encruzilhada das Guerreiras da periferia sul de São Paulo: Feminismo Periférico e Fronteiras Políticas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2019.

os encontros e a organização ao redor de coletivas femininas (como Fala Guerreira, Periferia Segue Sangrando, Audácia, Coletiva Luana Barbosa, 8M na Quebrada etc.), que espalharam rodas de mapeamento – do corpo, do território –, círculos de justiça restaurativa, grafitaços, performances... em um paralelismo íntimo com grupos de feministas comunitárias de Abya Yala e feministas negras.

Para dar conta do escopo das experiências particulares desse território, o denominamos como *feminismo maloqueiro*, numa tentativa de reunir perspectivas dinâmicas, de pessoas que carregam diferentes experiências e corporalidades, apesar do cotidiano periférico que massacra as nuances dessa imensa diversidade. É importante entender que, apesar de uma identificação com a luta ampla dos movimentos de mulheres feministas, a singularidade das diferenças de classe e raciais atravessam – e muitas vezes distanciam – as questões mobilizadoras desses grupos. A crítica a um feminismo que por muitas vezes invisibiliza e reproduz sistemas de opressão (como a sobrecarga nas empregadas domésticas, babás, as formas de apropriação cultural etc.) se fez necessária à emancipação de uma camada de mulheres que ainda sofre as consequências mais violentas da colonização. Sob uma aparência de unidade, escondem-se experiências extremamente desiguais em ser mulher.

No Brasil, a carestia e a desigualdade de renda é marcante de uma sistemática marginalização dos descendentes de negros e povos originários, que recai principalmente entre as mulheres negras, chegando a ganhar até 63%⁵⁵ menos que um homem branco. Isso sem considerar as jornadas triplas, sobrecarregadas entre os cuidados da casa e da família.

Se você não se encontra no labirinto em que (nós) estamos, é muito difícil lhe explicar as horas do dia que não possuímos. Estas horas que não possuímos são as horas que se traduzem em estratégias de sobrevivência e dinheiro. E quando uma dessas horas é tirada, isto significa não uma hora em que não iremos deitar e olhar para o teto, nem uma hora em que não conversaremos com um amigo. Para mim isto significa um pedaço de pão (ANZALDÚA, 2004, p.231).

A palavra *maloqueira* vem de *maloca*, palavra tupi (*mar'oka*) que designa grandes casas de adobe cobertas de palha e que costumam alojar várias famílias. Localizando-se nos interstícios, nas fronteiras, como reivindica Gloria

⁵⁵ Esses e outros dados disponíveis em: <https://noticias.r7.com/economia/homens-brancos-ganham-63-a-mais-que-mulheres-negras-13062018>. Acesso em: 20 fev. 2020.

Anzaldúa, com as especificidades do contexto brasileiro, as maloqueiras guardam em seus corpos as marcas da ancestralidade de povos colocados à margem e como força a ser esmagada (pelo trabalho, pela falta de liberdade) de um processo colonizatório e genocida.

Por muito tempo, morar nas periferias significava, muitas vezes, ser chamada de forma pejorativa de maloqueira, em referência à urbanização desordenada nas favelas, com seus puxadinhos e formas não planejadas de construção de casas. Assim, a arquitetura de pessoas “amontoadas” significou a alcunha às pessoas moradoras das margens da cidade, com o intuito de demarcar sua condição. Como é frequente no movimento da pixação, entre as torcidas dos times de futebol e em outros grupos populares, a inversão simbólica da alcunha torna-se revide, deslocando para outros conteúdos a identidade marginalizada.

Assim, rebatizadas, mas com a devida reintegração de posse de seu significado, ser maloqueira significa a afirmação afetiva e política por sermos descendentes periféricas de povos negros, indígenas e comunitários que migraram para a cidade. Esta expressão traz em si um olhar para o trajeto geográfico de nossas ancestrais em diáspora e a consciência da ligação ativa e cotidiana com esse percurso. Dessa forma, trançamos nossas cartografias com o passado sem perder de vista a iniciativa criadora como condutora, frente às contradições colocadas pelo avanço do neoliberalismo.

Nesse sentido, existe uma sintonia em todas essas experiências de coletivas feministas maloqueiras, que é o fato de partirem da vivência mais subjetiva e corporal, mais íntima e particular contra o fato consumado e frio de que cada cabeça periférica se restringe a um número nas estatísticas, onde se turvam seus contornos em meio à ideologia da igualdade universal. Uma vida confinada por inúmeros mecanismos de controle – espaciais, subjetivos, políticos etc. Isso significa – ao assumir uma existência política singular – deixar sair o pus e toda inflamação de traumas ancestrais, de cicatrizes vindas da Casa Grande e das memórias mais profundas, deixar emergir o ônibus lotado, o desemprego, o soco na cara do homem que se ama ou a perda do feto... vocalizar para olhar, jogar luz, curar.

Não muito longe em sua perspectiva, no lugar que hoje conhecemos como Guatemala, a Rede de Curandeiras Ancestrais do Feminismo Comunitário, de

origem maia-chinca, se refere à importância de *incorporar*, ou *acuerpar*, como caminho cósmico-político: uma proposta de cura através da defesa do território, do autocuidado pessoal e da comunidade, da mobilização de processos criativos e de recuperação das memórias. A tomada de consciência da dimensão do corpo é indivisível à dimensão mundana pela qual é atravessado, sendo um processo diverso da consciência fragmentada do indivíduo gestado na modernidade. Tanto o corpo como o território seriam, nessa cosmogonia, partes do tecido da vida que inter-relaciona tudo que existe.

Lorena Cabnal, ao reivindicar o termo *Abya Yala* para denominar o espaço reconhecido como América Latina, revela a cisão operada pela sociedade ocidental ao verticalizar a relação seres humanos-natureza, transformando e fragmentando o espaço físico em uma categoria separada, neutra e ontológica – à qual cabe aos homens dominar. Assim, tanto a defesa do território quanto a defesa dos corpos marginalizados das mulheres vivendo em situações de violência, formariam a sabedoria da resistência. Mulheres à frente de lutas contra mineradoras e a espoliação de terras, latifundiários, e até mesmo frente ao patriarcado dos homens indígenas. Por possuírem corpos em disputa que são atravessados por todos os tipos de opressões, por serem destituídas de toda propriedade – a não ser pela propriedade do próprio corpo que habitam - essas formas de vida resistentes formariam o que Cabnal chama de uma verdadeira *epistemologia de mulheres*.

O feminismo comunitário tem refletido na forma como o patriarcado está configurado por essa territorialidade, que hoje se chama América Latina – América – e que a academia tem superlegitimado com essas denominações geográficas/políticas, mas para os povos originários é Abya Yala. Então existe uma territorialidade simbólica, significada. Há um imaginário territorial ancestral dos povos. E por isso que, quando se chama Abya Yala, no idioma *kuna*, quer dizer “sangue que corre livre”. O sangue que corre livre... então a terra é como um corpo vivente que sente. É um corpo, uma territorialidade. Não pensada a partir do mapa geográfico... não. É uma rede vital, que parte de outra cosmogonia (informação verbal)⁵⁶.

A busca pela invenção de novas subjetividades, atravessar abismos e

⁵⁶ Trecho transcrito pela autora. Para consultar na íntegra: CABNAL, Lorena. *Especial: Território, Corpo, Terra*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

fechar círculos viciosos tem sido o desenho, seja na periferia da zona sul de São Paulo ou de Abya Yala, em meio a todas as contradições possíveis, no mapa das relações que se estabelecem no fazer e compartilhar histórias afetivamente com outras mulheres. Os conhecimentos articulados por esses grupos, notadamente a coletiva Periferia Segue Sangrando da qual faço parte, buscam transformar os encontros entre mulheres como um importante lugar de criação de metodologias próprias, onde opere a inseparabilidade das noções de corporalidades e de território – entendendo-se, aqui, território como o *espaço socialmente construído*⁵⁷.

A coletiva Periferia Segue Sangrando tem se dedicado a construir processos criativos em grupo, nos encontros que ocorrem pelo menos uma vez ao ano, desde 2014. Surgiram da necessidade de construir um evento no mês de março que contemplasse as potências e questões das mulheres periféricas de nossa região, o Jd. Ibirapuera e adjacências na zona sul de São Paulo. Assim, ocorrem oficinas (de estêncil, bordado, dança etc.), rodas de conversa, alimentamo-nos juntas e nos dedicamos a realizar uma roda de mulheres com a condução preparada anteriormente por todas nós e uma pergunta disparadora que ative questões latentes de nossa experiência comunitária. Nessa roda, podem-se usar recursos criativos como o uso de aquarela, argila, canto. Trocam-se memórias e perspectivas, traumas e potencialidades, de forma segura e com a intenção de trazer à tona para a camada pública, onde pode romper o silenciamento.

A maneira de marcar esse processo, criativo por excelência, é ir situando as narrativas em relação aos territórios, de forma que vá se materializando, pelo conhecimento que se desenrola coletivamente, cartografias visíveis e desenhadas por nós mesmas. Seja o território do corpo, em um desenho a lápis de cor, seja no bairro em que realizamos os encontros, com uma caminhada onde riscamos o chão com tinta e as paredes com spray, é imprescindível que nosso processo criativo e a construção de uma cartografia coletiva *apareça* e se insira nas ruas.

⁵⁷ Para a pesquisa acerca da noção de território, consultar: SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. 3ª Edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP), 2003.



Imagem 18. Roda de Mulheres durante o encontro Periferia Segue Sangrando, em 2016, na cidade de São Paulo. Foto: Ana Lu Sanches.



Imagem 19. Oficina de Estêncil durante o encontro Periferia Segue Sangrando, em 2016. Foto: Ana Lu Sanches.



Imagem 20. Marcas na rua representando sangue, finalizando o encontro em 2017. Foto: José Cicero da Silva.



Imagem 21. Lambes realizados durante o encontro de 2017. Foto: Jose Cicero da Silva.



Imagem 22. Periferia Segue Sangrando, 2017. Foto: Jose Cicero da Silva.

No relato sobre o encontro Periferia Segue Sangrando, a defesa do território-corpo simultânea à proteção do território onde habitamos torna-se um imperativo. O próprio nome do encontro é uma alusão à ideia de sangue fértil, que corre como vitalidade fundamental do tecido da vida e do corpo das mulheres:

Construir um tecido com nossas narrativas vivas, saídas do corpo, também tem um sentido político quando ganha as ruas. Ao mesmo tempo em que rompemos com o que nos silenciava assumimos que não podemos ocupar os diversos espaços em que vivemos da mesma forma que antes. A escola não será a mesma. Nossa casa não será a mesma. A rua não será a mesma. O compromisso e cuidado extremo com nossas dores, a opção por meio do amor não significa que estamos alheias ao mundo que nos cerca. Pelo contrário: demarcar o espaço em que nossos corpos se derramam e ocupar de forma íntegra nossos territórios se faz com a construção de uma teia de revide, com ações que são sustentadas pela união no dia a dia. O encontro Periferia Segue Sangrando é uma reintegração de posse no sentido mais amplo do termo, reintegração de posse dos nossos corpos (disputados pelo Estado, pela Igreja, pelos Homens, pela Indústria Farmacêutica...), e a reintegração de posse da rua e dos nossos espaços vitais. Da pia da louça suja ao beco escuro em que temos que caminhar ao voltar do trabalho. Da criação de outras relações e outros horizontes (NASCIMENTO, TEIXEIRA, 2016, p. 84-90).



Imagem 23. Encontro na zona sul de São Paulo, com a feminista comunitária boliviana Julieta Paredes. Fonte: Coletiva Fala Guerreira.

No ano de 2014, após um encontro fértil e através da ampla investigação – e invenção – de uma metodologia singular da coletiva Periferia Segue Sangrando, iniciei o encorajamento para seguir por outras cidades, perseguindo as questões sobre a invisibilização das mulheres nas expressões urbanas. Certamente, o desfecho potente e cheio de trocas do encontro em março foi um impulso vital, assim como o diálogo com as companheiras de coletiva foram – e são – pontos de apoio e abertura de horizontes imprescindíveis. O fundamento na construção de um espaço em roda e o cuidado na condução poética aprendi na zona sul, junto com essas mulheres. E apesar de existirem ainda insuficientes sistematizações escritas dessa produção de conhecimento, é preciso registrar sua importância como continuação do legado de uma geração de mulheres que migraram para São Paulo e criaram as primeiras formas de organização e resistência.

2.4. Útero-Território⁵⁸

DIA 27. SANGRIA

ventosas na coluna vertebral

para hipócrates
tudo era uma questão de humor
o fígado vertendo bile
aquilo que foi soco
que foi baixa-a-cabeça
tanque-louça-colchão

não
não quero "limpar as veias"
vá embora com seu bisturi
luvas brancas cortando o mapa
joão batista de lacerda
construindo a europa aqui

café ouro borracha
ciclos dentro e fora de mim
sanguessugas de cartola inglesa
mamando-me até o fim

sou a terra que absorve a deus
a barragem preste a eclodir
SEI SANGRAR POR MIM MESMA
meu útero é uma bomba
e não precisa de fósforo
para explodir
(ROMÃO, 2017)⁵⁹

A construção de uma metodologia que não engendrasses a cisão entre a corporalidade e o território foi um processo lento. Havia a necessidade de entender a dimensão subjetiva e os efeitos na corporalidade das mulheres em sua relação com o grafite, ao mesmo tempo em que era premente compreender de que forma a cidade se constituía através desse tecido de relações. A trama que articula todas essas camadas poderia ser trazida à tona e o método artístico-cartográfico se constituiu como a maneira mais engenhosa de fazer isso. Assim, uma parede descascada ou um terreno baldio poderiam ser indícios importantes da forma como a memória do corpo social se apagava, por exemplo. Estabelecer essas relações foi, então, a maneira central como nossa sensibilidade se mobilizou coletivamente nos encontros da residência artística Útero Urbe. Esse

⁵⁸ Concebo a noção de território, nessa investigação, como o eixo que concatena espacialidade e poder.

⁵⁹ Poema 27. *Sangria*. Para a leitura completa consultar: ROMÃO, Luíza. *Sangria*. São Paulo: selo do burro, 2017.

movimento alimentou as proposições em desenho, palavra rimada ou estêncil construindo caminhos materiais e imagens, gestos e ações diretas potentes.

Quando cheguei a São Luís do Maranhão para o primeiro encontro desse ciclo, já havia projetado um tempo de entrada nas cidades que me possibilitasse entrar em contato – mesmo que de forma incipiente – com a maneira como as mulheres se integravam ou não ao espaço público. Como eu sempre fui recebida na morada de alguma anfitriã, pude ir tecendo conversas, perguntando, indo passear ou conhecer lugares e pessoas que elas se sentiram impelidas a me revelar. Esse tempo anterior ao encontro tinha a organicidade do cotidiano. Entre a convivência que íamos estabelecendo, eu fazia as compras necessárias de materiais para as oficinas, grafitava os úteros pela cidade para ver a reação das transeuntes, observava as pixações e intervenções na rua e fazia os murais-cartazes chamando para a atividade coletiva. Recebi bastante apoio na divulgação das mulheres que cederam os espaços onde aconteceram os encontros, que se replicou de forma bastante surpreendente. Percebo hoje que esses momentos foram fundamentais para a elaboração das perguntas disparadoras que acionava nos encontros, para ativar os processos cartográficos.

Voltei-me, nesses dias, a observar a maneira como, mesmo que precariamente, a ocupação feminina do espaço se dava através dos gestos, de associações momentâneas ou esquemas de defesa diante da violência sexual – formas vivas e fugidias de resistência. O modo como as mulheres cuidavam de mim, recomendando caminhos ou anotando a placa do táxi, o alimento compartilhado, os momentos de lembrar histórias da cidade e de seu trajeto de migração...

É por meio desses gestos mais cotidianos que Paola Berenstein observa linhas de fuga e coreografias espontâneas, verdadeiros movimentos insurgentes ante o processo de espetacularização⁶⁰ paulatina do espaço urbano. A noção de *corpografias urbanas* nasce da observação do empobrecimento da participação

⁶⁰ A base da teoria crítica proposta por Guy Debord é a constatação, no capitalismo contemporâneo, do domínio cotidiano, imediatamente fenomênico, da lógica abstrata da forma-mercadoria: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (DEBORD, 1997, pg. 14). A imagem seria, então, um modo de produção. Para saber mais, consultar: DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo - Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

cidadã com o advento do modo de produção mediado eminentemente pelas imagens e grandes projetos urbanísticos. Assim, os novos espaços públicos contemporâneos se caracterizam por funcionarem sob a lógica da privatização ou da não-apropriação, destituindo as pessoas de sua ocupação efetiva. Para a autora, a cidade ganha corpo quando é praticada. Sem essa relação com os seres e suas agências, torna-se cenário esvaziado da planificação.

A corpografia é, assim, uma cartografia corporal realizada pela acumulação das diferentes experiências urbanas vivenciadas por cada pessoa. Esse registro da memória da cidade, que forma diferentes corpografias, pode ter intensidades e temporalidades diversas e, inscrevendo-se no corpo, também o configura. A partir dessa noção, a autora propõe o estudo desses gestos e movimentos - que formam padrões corporais observáveis de ação - como uma maneira de decifrar a experiência urbana que a resultou. Mais do que isso, busca a proposição de um urbanismo *incorporado*, onde os espaços voltem a abarcar as potências de vida que o ocupam, desmontando uma lógica vertical de ordenação.

Estas corpografias urbanas de resistência, que são estas cartografias da vida urbana não espetacular inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto espetacular, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas mais hegemônicas (preocupadas demais com projetos, projeções a priori, e pouco com os desvios a posteriori), mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação (BERENSTEIN, 2008)⁶¹.

As corpografias podem ser representadas por meio de formas artísticas: pelo desenho, pela dança ou através de mapas. Podem também ser incitadas. Entre vários procedimentos, a autora propõe as errâncias urbanas como uma forma de apreender e impulsionar as corpografias. Essas, são derivadas do amplo repertório de des-condicionamento situacionista – como as derivas e a psicogeografia – da consciência anestesiada do habitante das cidades em relação ao seu ambiente. As errâncias (caminhadas distraídas, poéticas ou feitas, guiadas pelo acaso) têm a potência de atualizar os grandes projetos

⁶¹ Para consultar o texto na íntegra: JACQUES, P. B. (Org.). *Corpografias urbanas*. Arquitectos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008.

urbanísticos através das apropriações e improvisos, criando desvios e atalhos que reinventam o desígnio original. Dessa forma, os cidadãos e cidadãs incorporam os espaços percorrendo-os. Nesse processo, foge da espetacularização, pois não necessita se transformar em imagem para acontecer: a própria experiência constitui o seu cerne. Essas formas de percepção, segundo Berenstein (2008)⁶², “(...) *formariam então um contraponto à visualidade rasa da imagem da cidade-logotipo, da cidade-outdoor de cenários espetacularizados, desencarnados*”. Indo além, esses dispositivos de apreensão da cidade também vão a constituindo, registrando em sua memória novas maneiras de se relacionar com o espaço urbano.

A ideia de estabelecer processos artísticos como disparadores da cartografia também compõe a diversidade de procedimentos concebidos pelo coletivo argentino Iconoclasistas. Suas proposições, que funcionam através de mapeamentos coletivos, presentes na publicação *Manual de Mapeo Colectivo* (2013) – e disponível livremente na internet, importante que se diga – foram a principal referência que respaldou os encontros em Útero Urbe.

Em sua investigação, mostram-nos como os mapas têm se firmado por meio de representações ideológicas, sendo, historicamente, um dos principais instrumentos do poder dominante para a apropriação racionalizada e utilitária dos territórios. Com esse fim, se fundamenta na representação do espaço como um lugar ontológico: sua origem, operando a clássica lógica ocidental de separação entre sujeito/objeto, seria natural e inquestionável. Nesse sentido, cabe à ação humana determinar um projeto de dominação do que está *fora*, tornando opacos processos históricos e forças sociais inerentes. As inúmeras fronteiras, escalas e ordenamentos que sustentam essa lógica e desenharam o poder pelos territórios, atendem ao projeto de desenvolvimento do capitalismo, tendo como narrativa central o cientificismo.

No entanto, fruto de uma larga tradição de trabalho participativo em associações, organizações da sociedade civil e ONGs, foi sendo construído um campo importante de utilização crítica das cartografias, que apontam para um intercâmbio coletivo contra-hegemônico. Essas experiências acontecem através do compartilhamento dos saberes e experiências cotidianas dos participantes,

⁶² Idem nota 57.

pautadas na escuta e vocalização amparados por uma série de instrumentos de proteção. Como o mapa registra, revela conflitos e situações de vulnerabilidade, deslocando discursos e interferindo na realidade, é importante que sua construção seja feita a partir de um contrato baseado no consenso, com o intuito de não ameaçar ou vulnerabilizar quem participa.



Imagem 24. Oficina de mapeamento coletivo “*Dinâmica sobre las cuerpos*”, 2016. Fonte: Iconoclasistas.⁶³

Para os Iconoclasistas, mapear é uma ação análoga à linguagem: pode existir em potência, mas apenas se realiza quando colocada em prática. Dessa forma, o encontro se destina a reconstruir a trama de cada situação, revelando - mais do que totalizando - a complexidade dos territórios. Assim, deixam transparecer novas fronteiras que se refazem e se redesenham a todo momento, em tensão permanente e atravessadas por novas formas de conflito que, muitas vezes, podem estar invisibilizadas ou profusas pela difícil representação. Ainda por meio desse processo de criação, pode-se romper o individualismo

⁶³ Disponível em: < <https://www.iconoclasistas.net/dinamicas-sobre-las-cuerpas/> >. Acesso em 20 fev. 2020.

contemporâneo ao fazer com que os participantes criem laços: “(...) *quando escuchamos a outro poner en juego sobre el mapa sus recorridos, apuestas, intenciones, nos conectamos com uma experiência de habitar el territorio como espacio común y a la vez siempre singular*” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 58).

Na esteira das grandes cisões operadas na modernidade, interpretar e transformar a realidade social tornaram-se antíteses. O movimento criativo de propor cartografias cria caminhos insurgentes, burlando os discursos e representações oficiais no sentido de interferir no cotidiano mais concreto. Dessa forma, ao mesmo tempo, concatena uma estratégia narrativa e uma decisão tática de apreender as situações. Nesse movimento, vai tecendo conhecimento e redes de memória não-oficiais, gestando uma lógica de percepção que não se resume mais à mera troca de informações pautadas pelas grandes narrativas do poder.

Ante uma nueva modalidad del conflicto social (que va más allá del esquema movimientos sociales vs. Estado), mapear significa articular una inteligencia colectiva capaz de vincular signos que de otra manera no aparecen relacionados. Mapear supone coordinar una inteligencia colectiva y voluntades puestas a interpretar el territorio como una novedad (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 60).

A escolha metodológica em basear os encontros da residência artística Útero Urbe incitando processos cartográficos está ligada a dois motivos principais. O primeiro, deslocar os discursos dominantes sobre a noção de mulher, que essencializam sua constituição, refletindo expectativas de gênero fundamentadas pela cis-heteronormatividade colonial. O segundo, é concatenar o eixo corpo-território de forma que ideias como paisagem/corporalidade/cidade, entre outras, não apareçam fragmentadas em categorias estanques.

O útero pode ser percebido como território através da estratégia de romper o lugar onde é cerceado: sua caracterização biologizante, natural. Encará-lo primordialmente como um órgão do corpo têm fundamentado, ao longo do tempo, a ideologia do binarismo de gênero. Nessa concepção, é traçada uma relação direta entre as noções de útero e mulher. Assim, *toda mulher é a que tem útero*. Essa investida, que objetiva produzir os contornos de uma escala cerceadora em torno do gênero feminino, no entanto, deixa de revelar suas determinações. É herdeira de processos históricos que estão no

bojo do projeto de colonização ocidental e implementação do capitalismo, como mostra-nos Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa – Mulheres, corpo e acumulação primitiva*, produzindo uma nova divisão sexual do trabalho. Essa forma de criar hierarquias, impulsionando a reprodução do capital, tem início como uma reação às revoltas servis na Idade Média que, com a exploração além-mar, se adaptou à exploração de outras terras e povos. A autora remonta, então, o significado das lutas antifeudais como verdadeiros movimentos de resistência à propriedade e exploração dos senhores feudais, onde as mulheres possuíam papel central. Por estarem ligadas profundamente à terra, aos conhecimentos das medicinas e alquimias, ao cultivo e à realização de rituais, e, mais além, por estarem dotadas de relativa integridade em relação ao seu corpo, constituíam um potencial insurgente frente ao projeto capitalista ainda incipiente. Na esteira dos acontecimentos, operou-se o projeto de *caça às bruxas*, que se caracterizava pela perseguição das dissidentes, que recebiam essa alcunha.

Se considerarmos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e à classe das acusadas, bem como o efeito da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura. A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (FEDERICI, 2017, p. 305).

O extermínio e controle de mulheres foi o pilar que possibilitou - segundo Silvia Federici ao fazer uma crítica ao marxismo tradicional - que se realizasse a acumulação primitiva de capital, impulsionando as navegações com o intento de colonizar outros territórios. Ao mesmo tempo, se sedimentava um novo “contrato sexual”, que passava a definir as mulheres em termos de *mães, esposas, filhas, prostitutas...* ocultando a dimensão de trabalho das atividades femininas – eminentemente ligadas à reprodução da vida, como a criação das filhas e filhos, dos trabalhos domésticos, dos cuidados com os enfermos e idosos etc. Essas atividades, destituídas de sua caracterização como força de trabalho, sofreram – e ainda sofrem – a apropriação pelos homens, não passíveis de remuneração. Mais ainda, as mulheres se tornam desapropriadas também da posse de seus próprios corpos, cujo efeito, no sistema patriarcal, é dar ensejo ao livre acesso

masculino sobre elas, à força de seu trabalho e ao seus filhos e filhas. Em Abya Yala operou-se a mesma lógica, em contato com os povos que aqui viviam e os que vieram pela diáspora africana, detentores de outras cosmologias e perspectivas de gênero e sexualidades. Tatiana do Nascimento, em “*da palavra queerlombo ao cuírlombo da palavra*” (2018)⁶⁴, remonta como as narrativas que fizeram outros trajetos que não os da colonialidade mostram formas de conceber diversas da noção construída hegemonicamente pelo cis-tema.

daí minha pira com queerlombismo > cuírlombismo como esse aqueerlombamento, processo de nos constituirmos através/a partir da palavra como queerlombo > cuírlombo, em que o remontar-se/recriar-se pelas palavras e o seu compartilhamento é um fazer mítico no sentido mais fundacional do termo: nos reinventamos não só apesar do silenciamento colonial htcissexualizante mas contra ele e (essa parte é a mais importante pra mim) a partir de nossas próprias narrativas ancestrais, desenterradas da memória que as histórias mal-contadas guardam, florescidas na pungência que nossos corpos e desejos brotam de Erzulie Dantor a Vera Verão – reorganizar nossa própria história, nossa própria narrativa, nossa própria subjetividade (NASCIMENTO, 2018)⁶⁵.

São maneiras ancestrais, vivas e cheias de vestígios e gestos presentes no corpo e nas palavras – inclusive ao recriar o termo ocidental *queer*⁶⁶. Ao serem atravessadas pelo racismo, essas cosmogonias passam a sofrer um violento achatamento pela projeção dos opressores, que incide sobre as pessoas dissidentes em forma de agressões físicas, simbólicas, apagamento da memória e silenciamentos de todas as formas.

[...] planificar as práticas, expressões, vivências e experiências sexuais que sejam divergentes ao seu modelo civilizatório ideal, entender um conjunto de povos milenares como um único povo dum único pensamento e duma única prática sexual é, assim, racismo colonial (NASCIMENTO, 2018)⁶⁷.

Partir do útero é também deixar que venham à tona as demarcações e fronteiras em disputa em torno dessa ideia. Mulheres e dissidentes de gênero

⁶⁴ Idem nota 38.

⁶⁵ Idem nota 38.

⁶⁶ Gênero-*queer* ou *genderqueer* é um gênero não binário, em que as pessoas se identificam como fora do gênero masculino e do gênero feminino, independentemente do gênero atribuído ao nascer. Embora o termo seja mais antigo e inicialmente utilizado com tom pejorativo, foi ressignificado nos Estados Unidos nos anos 80, dando origem à teoria queer.

⁶⁷ Idem nota 38.

desenharam seus corpos e refizeram trajetos de poder e de revide, negaram esses lugares ao mesmo tempo que entraram em contato com atravessamentos profundos das prisões construídas por amplos instrumentos de controle. A tática de expor o conceito de útero é exprimi-lo como um pedaço de corpo que gera, que menstrua, que produz óvulos e, ao mesmo tempo, que busca a explosão dessa ideia. A cartografia permite que esses deslocamentos sejam feitos, fortalecendo pontos de apoio e reflexão na troca entre as participantes e também a fricção entre diferentes concepções de gênero. Então, me parecia importante que fosse revelado o amplo significado em deixar aparecerem as violências obstétricas, a fortaleza e dificuldade em relação à maternidade ou a aceitação da menstruação como um processo de aprendizado, ao mesmo tempo que era preciso escutar as narrativas de mulheres que não possuem útero e de pessoas que nasceram de um – e esse foi o ponto de partida, que retiraram essa parte do corpo e dali renasceram, ou da voz de pessoas dissidentes de gênero. Houve importantes conflitos e diferentes concepções. E o encontro fundamentado na escuta e vocalização, que se materializou pelas cartografias, foi o chão onde pudemos caminhar.

Com esse intuito, o útero, então, poderia engravidar-se de novos signos. Poderia ser explodido em seu significante mais corrente e acolher polissemicamente outras imagens, outras poéticas. Nos encontros adquiriu novas formas – não realistas – através do desenho, transformando-se em bolas de fogo, pássaros, jarras e árvores. Pôde virar palavra e memória, foi transfigurando-se em música e sonho. Pudemos caminhar por esse lugar, olhar as grades e raízes, potências e memórias enterradas. Mapeando e artisticamente materializando esses territórios descortinados, fizemos a ponte onde essa camada se colocou em relação a outras camadas da experiência das participantes, ampliando o olhar do contexto mais subjetivo para a macroestrutura que a atravessa. Essa perspectiva de um útero que não é mais um pedaço de carne, mas se torna, também, um ente caminhante que enxerga o mundo ao mesmo tempo que o gera, está presente de forma extremamente profícua na poética da escritora Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um punho* (2013). A visão de um útero atravessado por cadeiras, catedrais, parindo coisas e pessoas e saindo da sombra para interferir no cotidiano inspirou

criativamente muito do que se constituiu como os passos iniciais da residência artística que ensinamos.

[...] um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas
militando diante das clínicas
às 6h na cidade do México
e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão [...]
(FREITAS, 2013, p. 61)

Na residência artística Útero Urbe, cada encontro foi singular, e determinado pelo contexto da cidade e da forma como as questões das mulheres se apresentavam nos dias que antecederam os encontros. Para a realização, houve uma arrecadação colaborativa: as participantes traziam comida, latas de spray, papéis etc. O espaço cedido arcava com a estrutura e também foram escolhidos pensando em sua localização, prevendo-se o grafite no final. Todos os eventos coletivos seguiam uma estrutura básica que dividi entre **quatro partes**: uma **cartografia do território**, o **mapeamento do corpo** (partindo do útero), a **oficina de grafite** e, finalmente, a **saída coletiva para grafitar** as ruas do entorno. Para costurar essas etapas, foi imprescindível lançar mão de **narrativas e imagens poéticas**, que teceram um pano de fundo sensível para a criatividade aflorar.

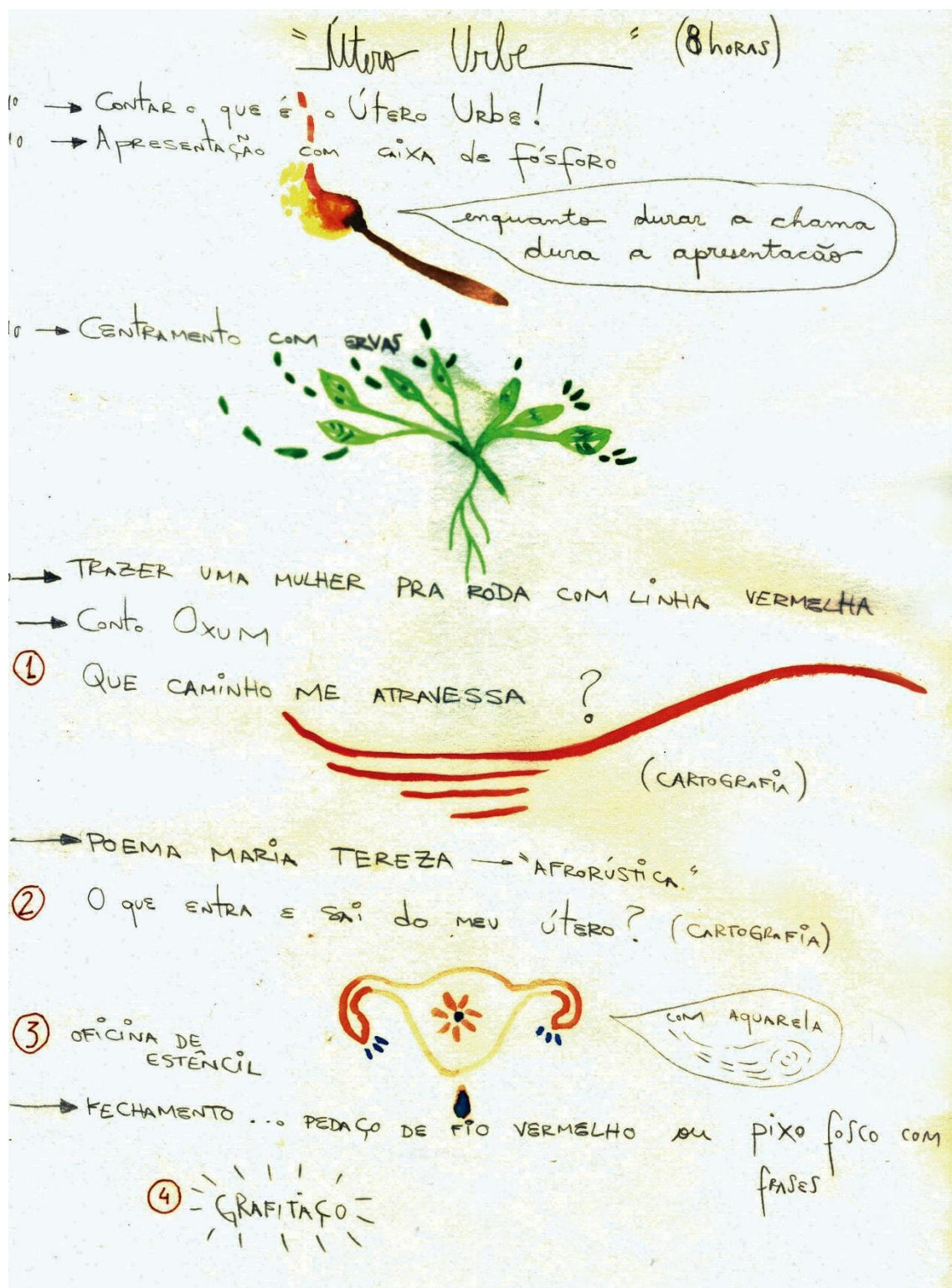


Imagem 25. Sistematização do encontro realizado no bairro de Interlagos, zona sul de São Paulo, no ano de 2016. Fonte: Livro de artista da autora.

Cartografia do Território. Nessa primeira etapa, as participantes riscam no chão trajetos a partir de uma pergunta que elaboro com base em elementos do contexto percebido, em cada cidade. Pode ter a intenção de partir das migrações, como “*Que caminho meus parentes fizeram para chegar até aqui?*”, ou acionar os laços femininos em “*De onde vieram as mulheres antes de mim?*”. Pode ser uma questão intrigada pelo lugar ocupado no ambiente em que vivem: “*Que caminho me atravessa?*”; ou até mais específico, mirando particularidades em “*Onde me sinto acolhida? Onde me sinto em risco na cidade?*”. A escolha dessas diferentes perspectivas é fundamental, pois é a partir das narrativas que nascem – e que se entrelaçam umas às outras – que vão surgir as primeiras reflexões coletivas sobre a realidade em questão. Nesse momento, pontos de fragilidade e forças potenciais começam a se desenhar e preparar terreno para uma entrada mais íntima na corporalidade. Após a construção da cartografia, retomamos a roda e cada pessoa narra o que fez e o que está por trás dos desenhos.

Mapeamento do corpo. Aqui, proponho outra pergunta e outra abordagem plástica. Geralmente, depois de uma sensibilização corporal, pergunto “*O que entra e sai do meu útero?*”, ou “*O que está entrando e saindo do meu corpo/coração/olhos/seios/sangue?*”. A ideia é entender que forças estão em movimento em relação ao corpo das participantes e como podem significar lugares que, muitas vezes, possuem bloqueios. Nessa etapa elas desenharam em folhas de papel ou outros materiais, com aquarela ou giz pastel, canetinha hidrocor, carvão ou o que sentirem vontade de pegar dentre os materiais disponibilizados. Observo que esse momento é lento e muito pessoal. Muitas participantes se recolhem a um canto reservado, introspectivo. Tenho intercalado uma pausa com café para que possam descansar. Assim, voltamos para a roda onde geralmente as narrativas se apresentam com bastante carga emocional. Acessar lugares recônditos do corpo, sufocados por segredos e proibições ou emoções catárticas é bastante delicado. A roda das mulheres produz uma fortaleza que possibilita a saída de vozes outrora apagadas. É bastante interessante, também, a enorme diversidade de formas e cores dos desenhos. O útero é caminhante.

Oficina de grafite. A oficina de grafite consiste no primeiro contato com a linguagem, de forma básica, mas potente. Na maioria das vezes tenho realizado

oficinas de estêncil e grafite à mão livre, por serem técnicas rápidas e acessíveis. O intuito dessa etapa é fazer com que as mulheres se aproximem dos aprendizados muitas vezes negados dentro do grafite, de maneira acolhedora. Os desenhos e reflexões permeados pelas cartografias e narrativas das etapas anteriores são a matéria-prima, aqui, para a construção das imagens. Assim, frases e símbolos podem vir à tona em forma de intervenção urbana e serem materializados nos muros.

Grafitação coletiva. A etapa de realizar as intervenções urbanas está pautada em três pilares. O primeiro é o encorajamento mútuo. Como o espaço público é um lugar negado em grande parte da experiência feminina, o encorajamento é um processo de unir forças para ampliar o território possível de atuação. Individualmente, as mulheres estão mais vulneráveis tanto aos processos de submissão subjetiva quanto à violência física. O segundo é a decisão sobre as estratégias diante dos riscos. Como referido anteriormente, o grafite é um cálculo de riscos constantes e um posicionar-se diante deles. Como os encontros se realizaram sem mediações institucionais como editais, por exemplo, a responsabilização pelas nossas ações foi direta, sem grandes mediações. Na maior parte das vezes, a realização dos grafites ocorreu sem autorização, como uma escolha do próprio grupo. Nesse sentido, a conversa teve que ser muito bem articulada, pesando inclusive os procedimentos a serem adotados se alguma de nós fosse levada para averiguação policial ou sofresse algum acidente. O processo de decisão em torno dessas estratégias foi um aprendizado importante, pois o grafite, mesmo que realizado sob condições autorizadas, sempre pode acarretar riscos. O terceiro é a consciência da socialização na ocupação das ruas. Grafitar pode ser uma ação individual, mas exige escolhas estéticas e políticas que perduram no tempo. Assim, após o ato de grafitar, a imagem continua agindo nas ruas, desdobrando narrativas e situações que afetam a pessoa que o realizou. Mais do que isso, afetam o corpo coletivo que o rodeia. Após nossos encontros em Útero Urbe, as mulheres participantes relataram diversos efeitos dos grafites em suas cidades, tornando necessária a reflexão que toque nesse aspecto que ultrapassa a intervenção propriamente dita, mas que também cria urbanidade.

O percurso metodológico exposto aqui, então, é um movimento que concatena questões muitas vezes relegadas à vida privada das mulheres,

jogando-as nos muros e tornando-as questões públicas. Ao mesmo tempo, o caminho inverso pode ser feito: a partir das indagações nos muros, conflitos da vida íntima das transeuntes são deslocadas. Paralelamente e não menos importante, o intuito de disparar a produção de grafite feminino nos territórios, buscando uma pedagogia que não reforçasse modelos e processos históricos pautados na hierarquia patriarcal, foi extremamente profícuo.

Irei me deter, agora no terceiro capítulo, mais especificamente nos encontros realizados em São Luís do Maranhão, João Pessoa e São Paulo.

Capítulo 3

Não é só tinta!

Abro a pasta onde, por cinco anos, guardei os desenhos realizados pelas mulheres que participaram das oficinas de Útero Urbe. Uma parte de mim adia esse encontro, pois sabia que não seria uma tarefa simples: entrar em contato com as narrativas que ecoam revolta, potência e dor, afetam significados difíceis de acessar. Até mesmo para quem se prepara. Sacolejar silêncios, amparar memórias, remexer imaginários é um processo que goteja, aos poucos, inundando áreas da vida cotidiana, transformando cenários. Compartilhar histórias afetivamente com outras mulheres é um movimento implacável. Enchente que leva tudo em um turbilhão, ou se infiltra lentamente, nas vigas.

A escolha por fazer o recorte das três cidades a seguir se deve às questões que escolhi trazer à tona e à forma como elas se entrelaçam. Também foi importante a qualidade dos registros que permaneceram: os desenhos das cartografias corporais, meus registros em livro de viagem e as fotografias. Perdemos, nesse ínterim, o HD que continha todo o registro em vídeo feito durante o primeiro percurso (em São Luís, João Pessoa e Salvador), por problemas técnicos. Esse registro seria parte dessa dissertação e era constituído de imagens das cidades, dos encontros e entrevistas com as participantes. Muitas lágrimas depois, fica viva a nossa memória. Retomei, também, o contato com algumas mulheres que estiveram presentes e inseri nessa investigação suas vozes, preservando suas identidades.

3.1. Quantas peles tem a cidade adormecida? (São Luís do Maranhão)

Embaixo da Fonte do Ribeirão, no Centro Histórico de São Luís, reside a cabeça da cobra encantada. Por vezes, quando a madrugada está embriagada, é possível ver os seus olhos vermelhos brilhantes, vigiando quem passa. O resto do animal se estende por toda região, indo desembocar sua cauda na Igreja de São Pantaleão. As moradoras da cidade desde pequenas sabem que a cobra cresce um pouco a cada dia e, no dia em que ela morder a própria cauda, São Luís vai vir abaixo e ser engolida pelo mar.

Pisar nesse ser todos os dias, na iminência de acordá-lo, exige sabedorias: o mundo gira e as águas cobram. Assim, São Luís do Maranhão é

uma ilha fincada em suas memórias coloniais que, aos poucos, vão sendo encobertas por grossas camadas de mofo ou deixando-se virar ruínas desconcertantes. Um homem mais velho que conheci andando pelas ruas de paralelepípedo, observando que eu estava intrigada com uma árvore que cresceu entre as paredes de um casarão, gritou: “*Sabe o que é isso, menina? Carcaça. Carcaça, porque os Sarney acabaram com tudo*”. Eu já não sabia divisar se torcia para as plantas acabarem com as antigas habitações dos senhores de escravos e sinhás ou se preferia que sofressem uma intervenção e fossem transformados em espaços públicos, moradias, qualquer coisa que não essa visão de uma profunda negligência. Lembro que senti raiva. Mas, carregando minha mala de mão, cheguei a poucos metros dali, na casa das minhas anfitriãs: o casal Tamara e Junia (Tchur). As duas moravam em uma casa acolhedora atrás da Igreja de Santo Antônio, um ponto estratégico para desaguar no arraial⁶⁸ da praça a alguns passos. A cidade se inundava de cores e toadas, pois esse era o dia de São Pedro, onde os grupos de bumba-meu-boi faziam o tradicional trajeto na Capela de São Pedro, louvando o santo. A escolha por começar os encontros nesse lugar foi motivada por minha ligação a essa devoção, que já tinha o costume de realizar em outros anos.

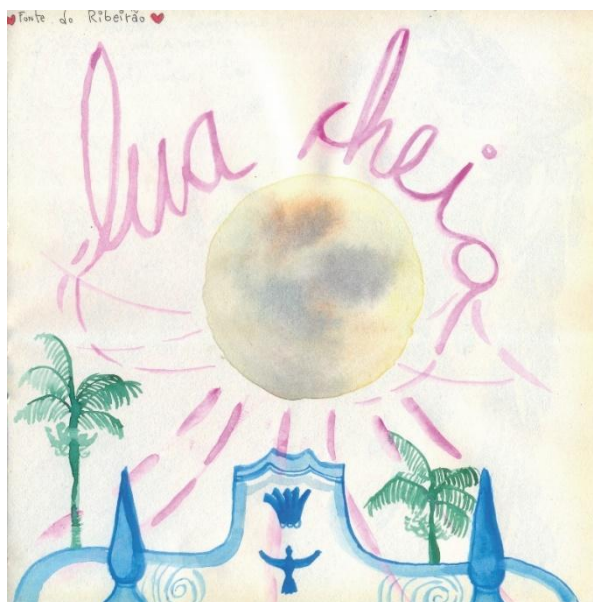
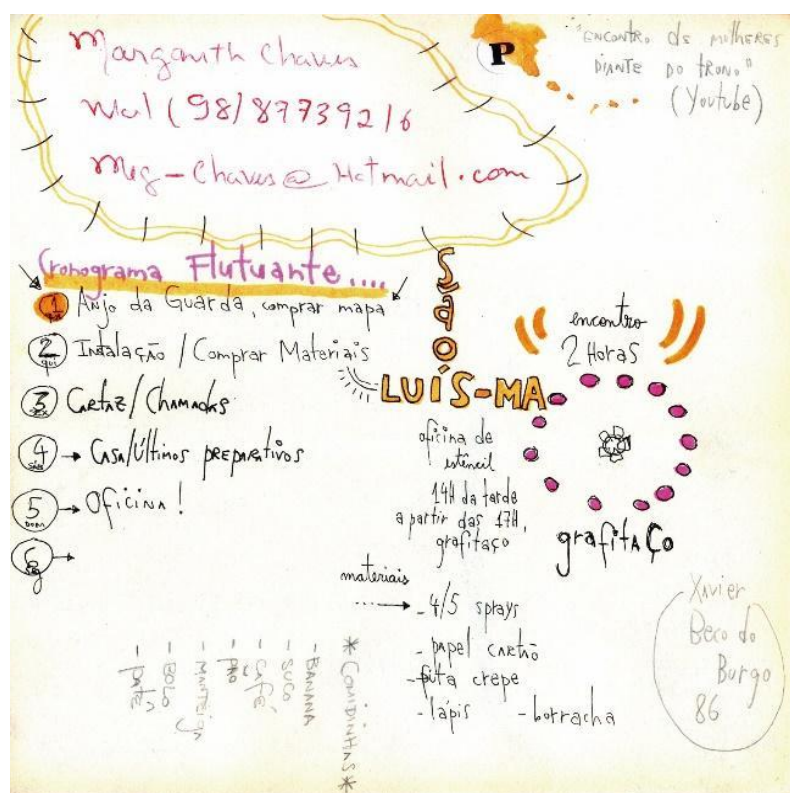
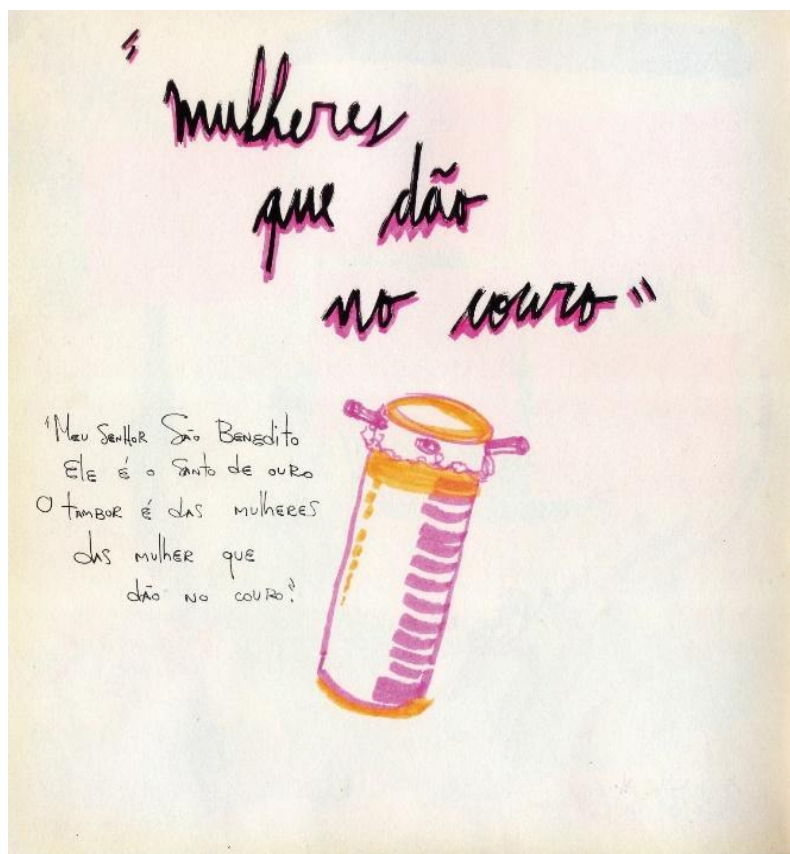


Imagem 26. Fonte do Ribeirão – Aquarela em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

⁶⁸ Lugar onde as apresentações da época de São João são realizadas, reunindo grupos de tambor de crioula, bumba-meu-boi, cacuriá etc.

Tamara e Junia me receberam – mesmo sem me conhecer pessoalmente – ao ficarem sabendo que eu estava convocando apoio para a residência artística, pois são responsáveis, juntamente a outras mulheres, pela ONG Nave. Através dessa organização, promovem eventos culturais na cidade e fomentam o *#ocupacentro*, um movimento que busca romper o estado de abandono do Centro Histórico com ações de incentivo à produção de cultura popular na região. O encontro que realizamos ocorreu na sede da ONG, em uma casa antiga na Rua de Nazaré no dia 5 de julho de 2015. Nesse momento, as festas oficiais já tinham acabado e se reorganizavam para a Festa do Divino Espírito Santo, e o Palácio dos Leões, sede do Governo Estadual, estava ocupado pelo povo Guajajara em greve de fome⁶⁹, do lado da residência em que estávamos. Acompanhava-me, cuidando do registro audiovisual, minha amiga Marília Senlle, que ajudou em todos os processos anteriores ao encontro: comprar materiais, pensar no release da atividade, processar todas as informações e atravessamentos que a cidade impunha a nós. Com a ajuda das mulheres acolhedoras da NAVE, pude pensar em uma estrutura em torno da qual o encontro iria se desenrolar, que fizesse sentido dentre as dinâmicas próprias que já tinham. Elas providenciaram, também, todo o apoio na comunicação e no chamamento das participantes. Combinamos que cada uma traria, como contrapartida, algo para comer ou beber, ou materiais para a oficina (tinta spray, estiletes, lápis, canetas etc.). E assim, compareceram em torno de 30 a 40 pessoas (a presença flutuou entre os períodos do dia e da noite).

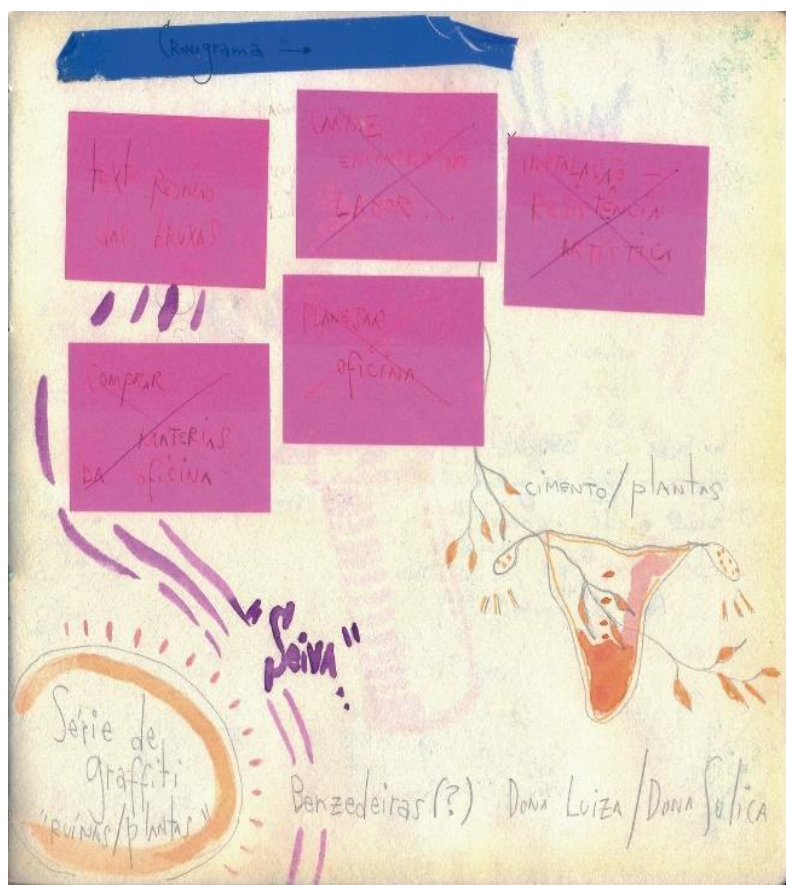
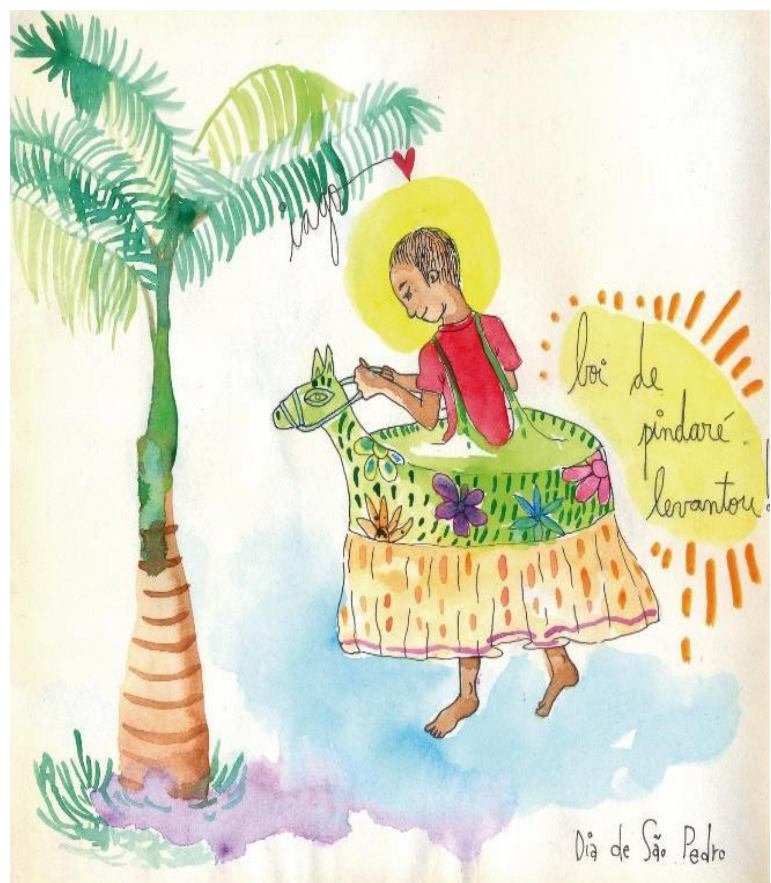
⁶⁹ Ver: <https://wellingtondocurso.com.br/os-indios-tambem-merecem-atencao-e-respeito-declara-deputado-wellington-ao-defender-o-dialogo-entre-o-estado-e-os-indigenas/>. Acesso em: 20 fev. 2020.



Imagens 27 e 28. Aquarelas em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 29. Chegar em paz - Aquarela em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagens 30 e 31. Aquarelas em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

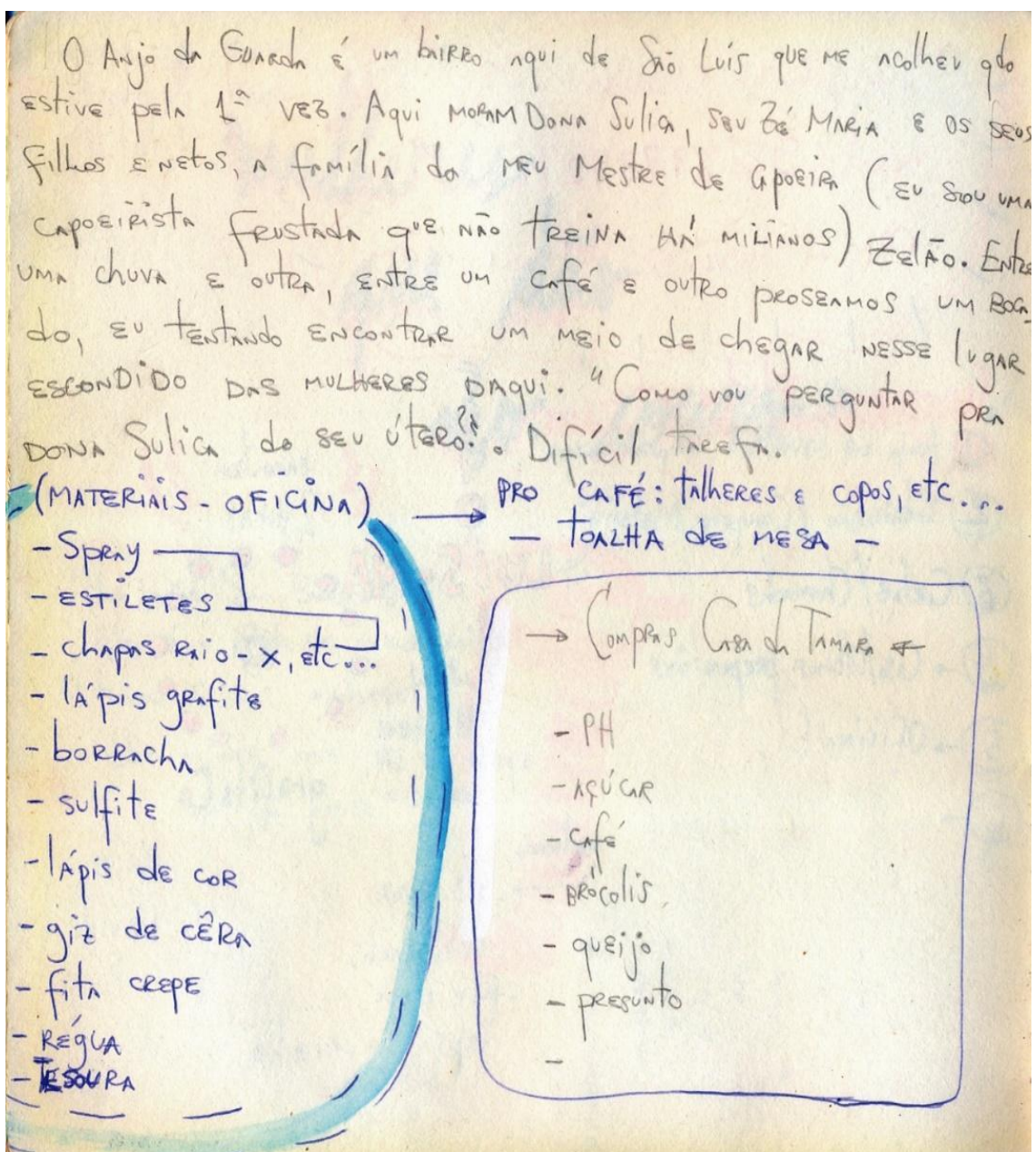


Imagem 32. Lista de compras em livro de artista, realizada em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

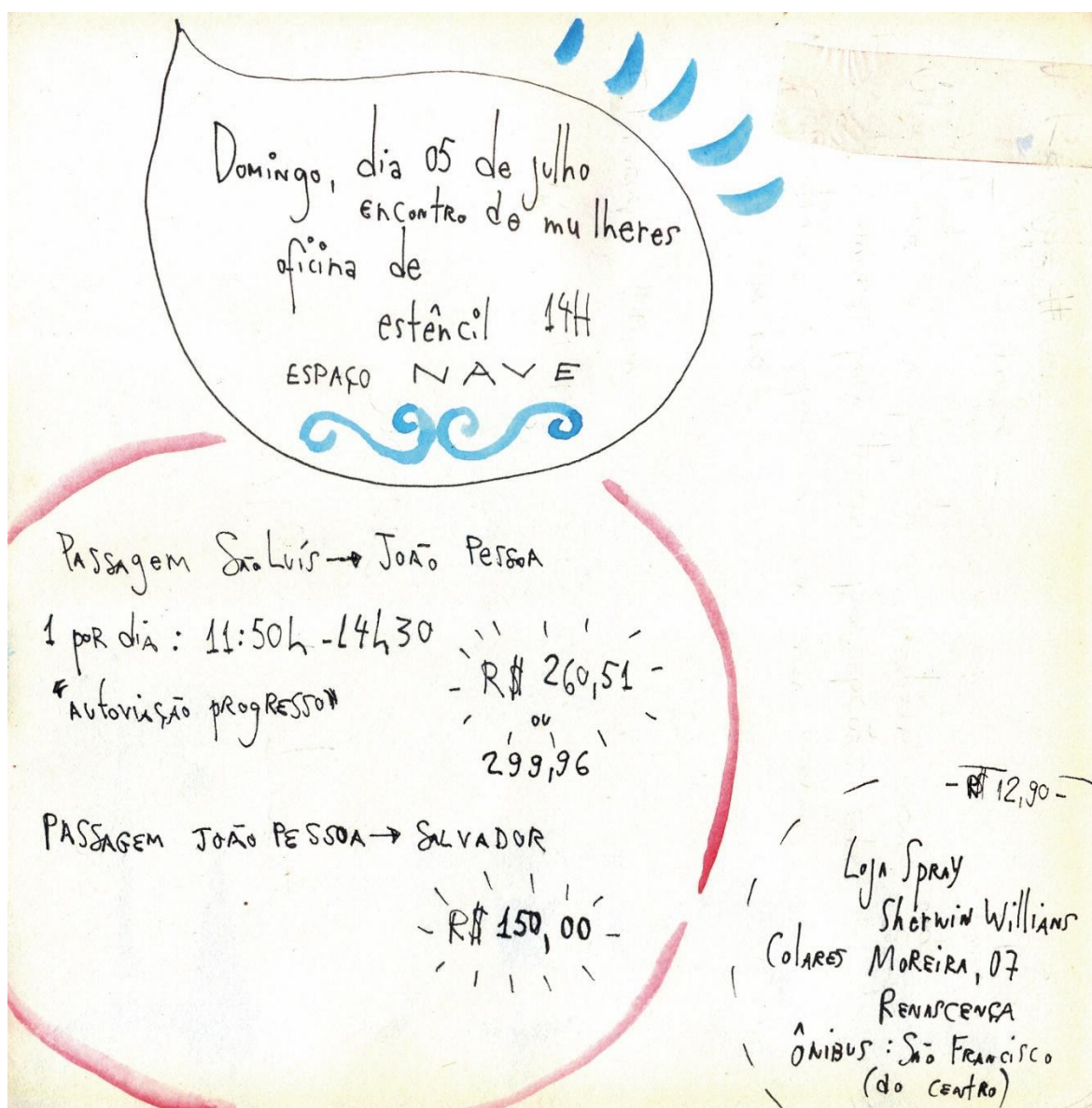


Imagem 33. Anotações em livro de artista, realizadas em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Na semana anterior, ao fazer os grafites com a imagem do útero pela cidade, pude verificar que pelo menos três intervenções foram prontamente apagadas. Em parte, por estarem no Centro Histórico, onde ainda existe – apesar do abandono – uma aura de preservação em relação ao passado. Por outro lado, pude perceber também que a imagem foi identificada como tabu, algo que incomodava, mas ainda sem deixar entrever suas motivações conscientes. Após alguns dias, finalmente perguntei à dona de um bar próximo a um mural que realizei o que achava da inscrição, que ganhou uma camada de tinta opaca por cima, e ela gritou: “Que coisa feia, aqui passa gente de família, não gosto

disso”. Em um episódio posterior, meses após minha partida da cidade, uma amiga que visitava São Luís me enviou uma foto de um útero atropelado por uma imagem fálica. A denúncia se repetiu várias vezes, inclusive pelas participantes do encontro. Após alguns dias, alguém, com tinta vermelha, apagou o falo. E o grafite permanece até hoje.

Na roda proposta, naquele dia 5 de julho, levei um punhado de manjerição e alecrim que distribuí para cada pessoa. Preparei os materiais no centro da sala grande, riscando no chão a casa NAVE: nosso ponto de partida. Após a chegada com as primeiras apresentações e a leitura da poesia *Rosa Preta* de Maria Tereza⁷⁰, perguntei às mulheres que caminho as atravessava e pedi que, uma a uma, riscassem no chão livremente os trajetos e contassem o que tinham feito. Nesse momento uma profusão de ruas começou a aparecer e se entrelaçar em narrativas que confirmavam limites e interdições coletivas. A Avenida dos Africanos, Praça Faustina, a Orla, luzes quebradas e ruas escuras. Por que as mulheres têm medo? Retomar o Centro, transitar da periferia para os espaços de poder. A rua da infância. A rua do sonho. A migração do interior para a capital. Ancestralidade indígena. Memórias de um corpo negro. Dançar *cazumba*⁷¹. Ser *cabocla de pena*⁷². Andar pela cidade e deixar marcas. Apagar marcas ao silenciar o gesto, o desejo.

Maria⁷³ conta a diferença em relação à criação que recebeu de sua família, em contraste com os irmãos. Eles sempre puderam sair, encontrar e trazer mulheres para casa, eram até incentivados. *“Quando virei adolescente, fugi de casa pois queria ir a uma festa e meu pai não deixou. Quando cheguei, ele me bateu com a chave da casa na cara, me bateu muito. Ficou a cicatriz”*. A marca no rosto, que permanece como uma advertência, ostenta a interdição

⁷⁰ “*Eu que não sou filha da regra exata/ Eu que não sou filha do acaso puro/ Eu é que afrorústica brasileira/ Atento quando o tema é pensamento/ Quando esse fluxo mensal poético/ Inunda meu sistema nervoso/ Neste corpo cheio de poros sei muito bem do meu osso/ Sou Rosa Negra, quase parente do cactus/ Existo em exuberância e persistência/ Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes/ Onde vim, donde vim sim, Frutoflorificantes/ No baobá que pronde vou, fui e vim* (p. 33)”. Consultar: DE JESUS, M. T. *Negrices em Flor*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

⁷¹ *Cazumba* é uma entidade do bumba meu boi sotaque de baixada, que veste máscaras e dança com um badalo na mão. É um ser protetor do grupo, contra o mau-olhado e demais perigos.

⁷² *Cabocla de pena* é uma figura do bumba meu boi sotaque de matraca. Coberta de penas e com um chapéu pesado que encobre o rosto, também protege o grupo, ou batalhão. Seu conhecimento das matas também faz com que abra os caminhos para procurar o boi encantado roubado, por Catirina e Pai Francisco.

⁷³ Identidade preservada.

transformando-a em estigma. Essa, que começa ainda dentro de casa, no plano da intimidade familiar, reflete o que na sociedade se aprofunda de forma estrutural. Assim, é dentro de casa que a objetificação e a violência contra a mulher inicia perpetuando-se, como mostram dados recentes⁷⁴. Em nosso encontro, naquele dia, alguns relatos de abuso sexual dentro e fora do círculo afetivo, bem como em espaços públicos por desconhecidos, foram abundantes.

Carolina conta que se sente bem na rua, quando está dentro de uma roda de tambor de crioula. A dança, que era proibida às mulheres, foi sendo paulatinamente aberta à sua presença com o passar dos anos, sendo bem demarcada por gênero: as mulheres (ou corêras) dançam vestidas de saia rodada e longa e os homens não entram na roda. Ficam na parelha de tambores ou no côro. Alguns grupos ainda possuem a punga dos homens, ou pernada, mas são poucos. A roda, então, é um espaço eminentemente feminino, onde mulheres cis e transgênero entram e se movimentam, dialogando com a marcação do tambor grande, que rege também a punga. Momento central do encontro de duas corêras na roda, a punga é uma umbigada - ou encontro de ventres. Carolina aprendeu com suas parentes a dançar o tambor, ainda pequena, e isso dá a noção de pertencimento protetora, fortalecendo sua memória e sua presença. Atualmente, existem mestras no comando das rodas e toda semana, na Praça da Faustina, no Centro de São Luís, mulheres se reúnem para as oficinas das “Mulheres que dão no côro”, para aprender a dançar e tocar tambor. Em muitos grupos, uma mulher sentar no tambor ainda é proibido. O choque de gerações, nesse sentido, transcorre e vai conformando novos limites e valores, que marcam a experiência feminina nesses espaços.

Gê Cuarauara, artista e pixadora que utiliza a colagem para intervir nas ruas, monta cenários que fazem a fusão de antigas fotos de pessoas indígenas e descendentes negros com interferências contemporâneas coloridas, geometrias e palavras. Ao caminhar por São Luís, me chamaram atenção as imagens, que gritavam esses contrastes sentidos em qualquer trajeto pelos bairros centrais e periféricos da cidade. Gê, juntamente com Márcia de Aquino, também presente no encontro, possui uma investigação em dança desde 2013,

⁷⁴ Consultar: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/42-das-criancas-e-adolescentes-que-sofrem-abuso-sexual-sao-vitimas-recorrentes.shtml>. Acesso em 20 de fev. de 2020.

chamada Corpografias do Pixo, que é “*um ato-ação que traduz com o corpo o lugar de resistência dos pixos, onde vem manipulando os meios normativos da vida civilizatória urbana*”⁷⁵. Assim, interagem com as pixações e xarpis⁷⁶ distribuídos pelas cidades onde passam, disparadores de movimentos corporais que exploram desvios dos gestos cristalizados da vida cotidiana.

“Corpografias do pixo” é um lugar de encontro com a cidade e suas inscrições urbanas. No experimento, duas performers saem pelas ruas para cartografar pichações, lançando mão de seus corpos como dispositivos na tentativa de uma dança. Marcia de Aquino e Gê Viana tensionam o corpo cotidiano, buscando registrar, através de ações corporais, os modos urbanos de resistência, seus desvios, mapas e códigos pichados na cidade⁷⁷.



Imagem 34. Corpografias do Pixo em São Luís. Foto: Sabrina Dias. Fonte: Página Facebook “Corpografias do Pixo”.

Naquele dia, a realização da primeira cartografia do encontro Útero Urbe, que se relacionava ao território, foi finalizada com um café comunitário. Os riscos

⁷⁵ Texto retirado da página das artistas: <https://www.facebook.com/corpografiasdopixo/>.

⁷⁶ Xarpi é o *pixar* ao contrário. Vertente surgida no Rio de Janeiro, possui tipografia mais arredondada – com menos influência do pixo reto, característico da pixação de São Paulo - e muitas vezes realiza a inversão das posições silábicas das palavras.

⁷⁷ Idem nota 73.

no chão foram se misturando ao corpo das mulheres que se sentavam para descansar e conversar. Muitas delas, se referiam ao mar como um lugar de solitude e descanso, onde se fortaleciam quando precisavam. A relação com o mar embalou a ideia de maré, que tomei como mote para a realização da cartografia corporal: “O que entra e sai do meu útero?”. Havia folhas de papel distribuídas no centro do círculo e materiais de desenho. Como na primeira cartografia, pedi, depois que finalizaram seus mapeamentos, para que socializassem o que tinham feito. A primeira coisa que chamou a atenção foi a enorme diversidade de formas que se apresentavam. Talvez porque o útero é um órgão cuja imagem não é tão disseminada em representações – como o coração, por exemplo –, a maneira como cada mulher *imaginava* ou *sentia* esse lugar ampliou a forma como o materializaram em desenho. Cláudia fez um pássaro recortado com seus próprios dedos, colou um cordão enrolado de papel e o amarrou ao ventilador: um útero que voa. Formas circulares, triangulares, ausência de formas e uma multiplicidade de cores. Mais do que limites estáticos, os úteros que vinham à tona eram delineados por traços em movimento, com agências e vetores.



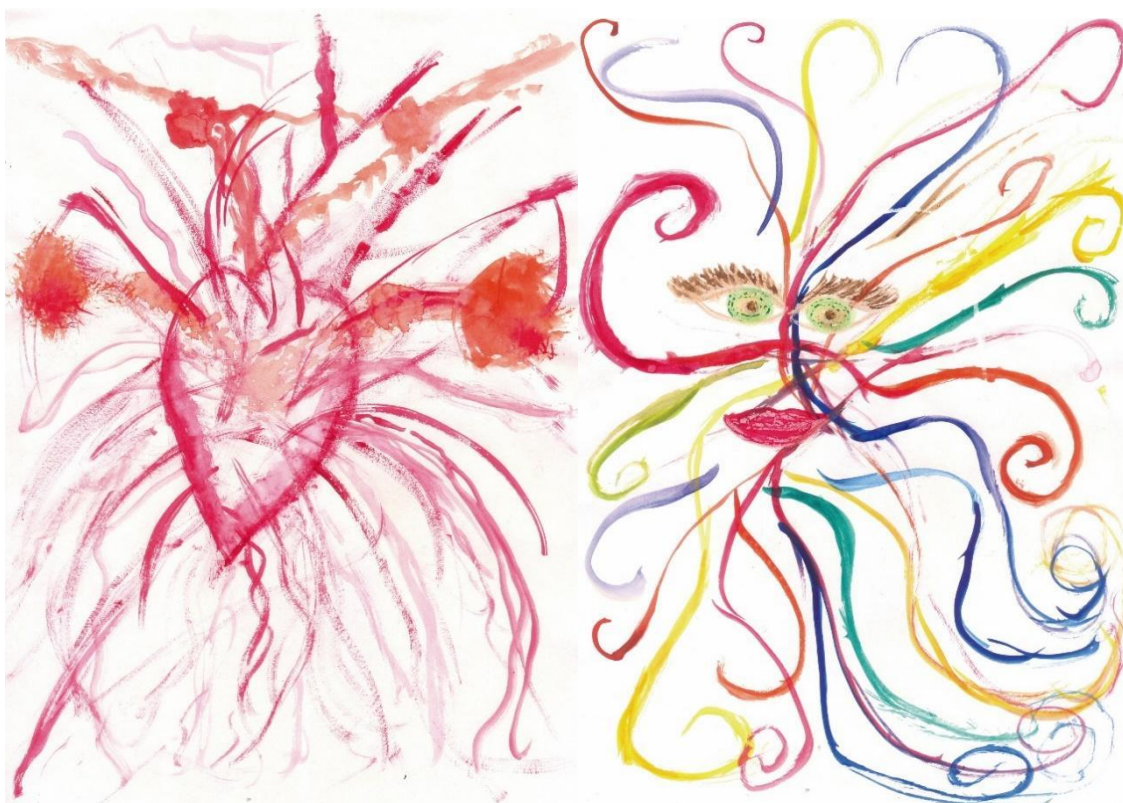
Imagem 35. Testículos em flor – Desenho de Dinho em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 36. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 37. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagens 38 e 39. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagens 40 e 41. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 42. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

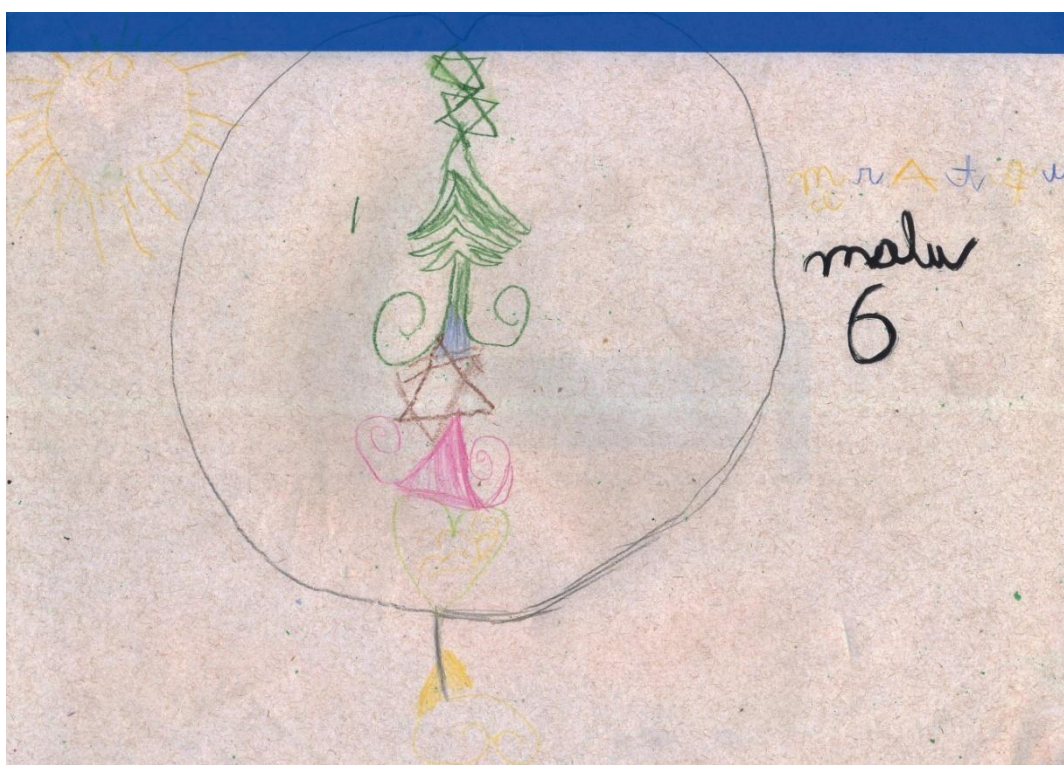
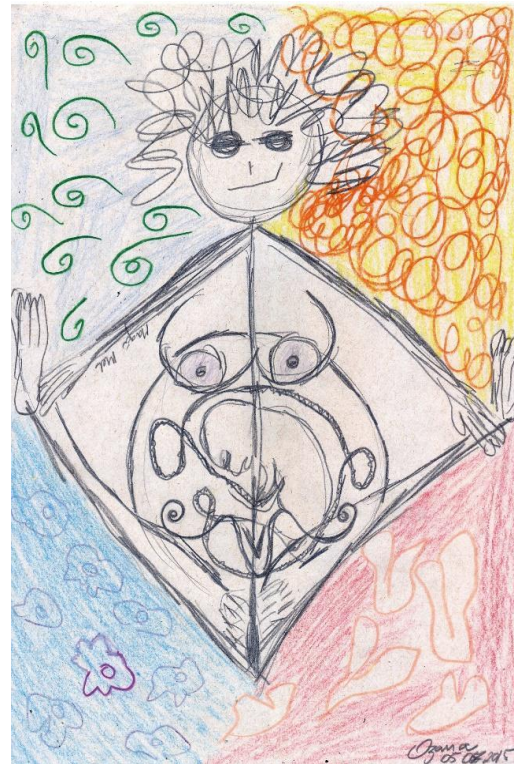
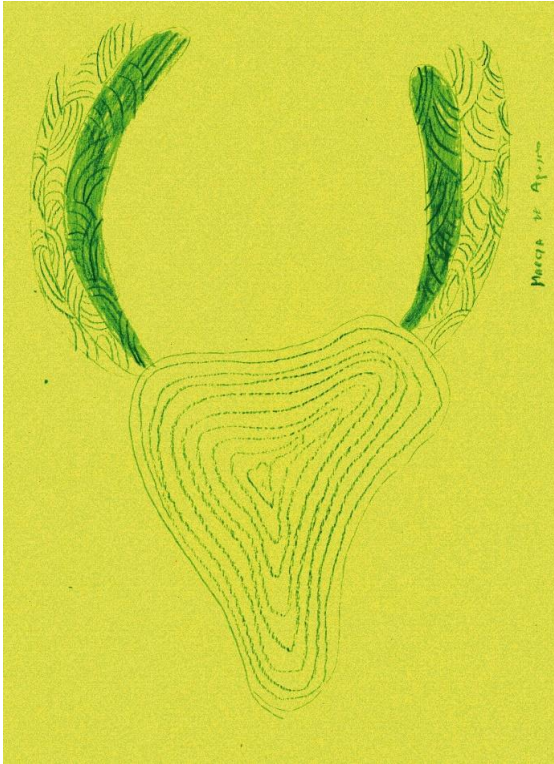


Imagem 43. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagens 44 e 45. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

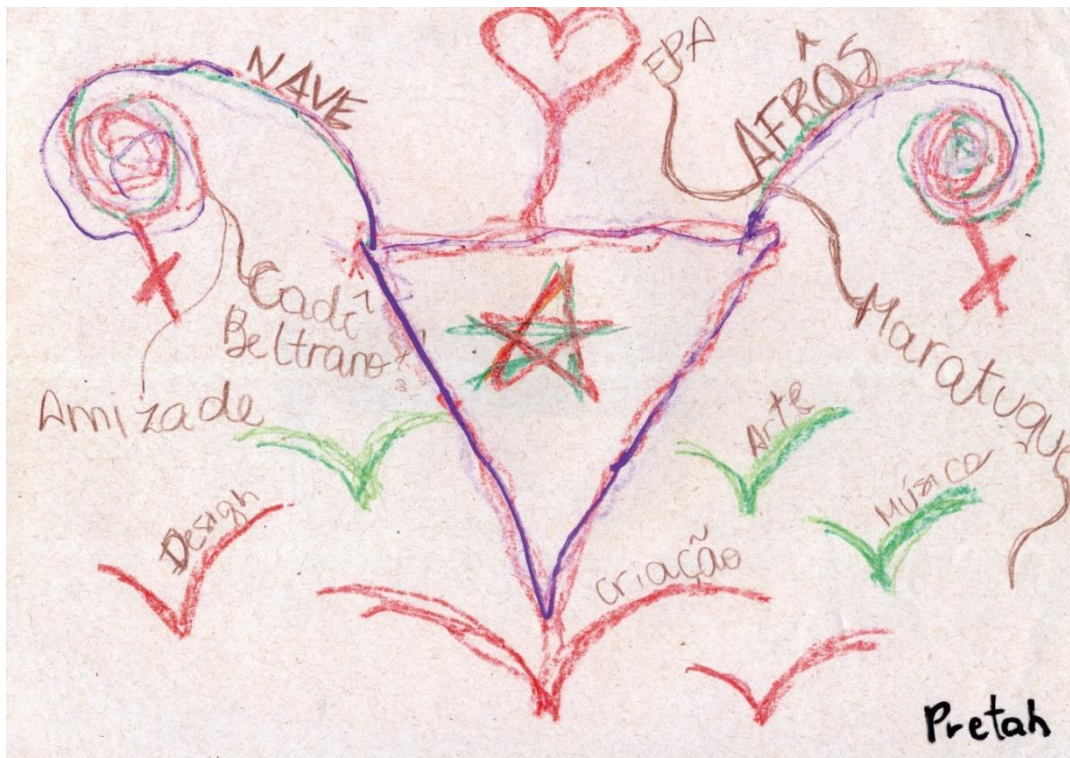


Imagem 46. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 47. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 48. Cartografias corporais em São Luís do Maranhão. Fonte: Arquivo pessoal.

Já nesse momento, fui interpelada por uma participante que disse não querer ter o útero como ponto de partida. Para ela, esse lugar representava um espaço ao qual não dava tanta importância e decidiu partir de seus seios, uma parte do corpo que lutou para aceitar. A presença de Dinho também deslocou prontamente minhas proposições: desenhou suas gônadas florescendo – que viraram um estêncil muito potente na oficina da noite. Algumas pessoas nesse e em outros encontros, não-binárias e transgêneros, também fizeram críticas importantes à minha perspectiva, que partiu das experiências mais imediatas e pessoais - portanto restritas. A cartografia permitiu que essa plataforma inicial fosse implodida, sendo alargada nas múltiplas vivências que passaram pelos mapeamentos coletivos. **Partir do útero, portanto, se tornou uma estratégia de tornar visíveis os mecanismos de controle que constroem a naturalização da noção de mulher.** Foi determinante para esse processo, também, a escolha por realizar um contrato coletivo antes do início do encontro, onde decidíamos juntas sobre a presença de homens – ou não. Esse limite é extremamente delicado, pois as rodas são lugares onde a integridade física e subjetiva das participantes deve ser assegurada. A presença masculina, por representar um ordenamento de poder, pode inibir a vocalização das questões que atravessam as mulheres presentes e, inclusive, apresentar riscos reais. Nesse sentido, em muitas rodas essa presença foi permitida, mas permeada por uma confiança estabelecida antes do nosso encontro.

Os corpos sempre ocupam um lugar diante dos diferentes contextos que se apresentam. No grafite, o **estado de atenção** em torno dessa relação situacional é permanente. Mapear e pesar riscos, entrever possibilidades criativas e cultivar a autodefesa devem ser cuidados constantes. A oficina de estêncil gira em torno dessa concepção e, a partir dela, pudemos dialogar coletivamente sobre nossa intenção. Nesse momento, pedi para que as mulheres se baseassem em todas as cartografias, imagens e palavras que as marcaram em nosso encontro, para transformar em grafites potentes que iríamos, juntas, inscrever nas ruas próximas. A escolha do local foi feita conjuntamente, pois cada pessoa trouxe seu conhecimento prévio do território. Escolhemos as ruas próximas do Centro Histórico, por estarem em estado de abandono, e uma praça onde já existiam grafites – nos somaríamos a eles. *E o*

que acontece se? Pensamos exaustivamente em todas as possibilidades. E fomos.

Magali conta que, ao pixar, sentiu que: *“Ali eu estava deixando minha marca de mulher na rua, sabe? Foi muito importante, pois eu também fiquei marcada”*⁷⁸. A experiência de grafitar ganha uma nova dimensão quando realizada conjuntamente, pois, de fato, o corpo das mulheres fica menos vulnerável aos riscos de costume: assédio sexual, roubo, violência física. Ali, nas ruas desertas, fizemos um ato pouco provável para a rotina do bairro. Lembro-me que caminhei pelo trajeto que colorimos na manhã seguinte e, à luz do dia, a dimensão das inscrições era avassaladora. As pixações gritavam com quem passava, rompendo a normalidade, e os seguranças dos prédios públicos comentavam: *“Foi um ataque de um bando de mulher, passaram aí de noite”*. Uma horda de vândalas que encheram as ruas de frases sobre seus corpos, seus desejos, sua perspectiva – ecoando diante do silenciamento.

Permaneci ainda alguns dias em São Luís. Durante um fim de semana, fui almoçar na casa da mestra Graça Menezes no bairro de Fátima, onde ela preparou uma feijoada. Sua família lidera o culto de tambor de mina e candomblé na Casa Fanti Ashanti e, nesse dia de festa após o almoço, algumas mulheres mais velhas se reuniram no quintal de terra para conversar. O bairro de Fátima, na periferia de São Luís, segundo elas, foi construído sobre as águas e por isso a terra era movediça. Por ali também passava, inclusive, a cobra encantada que iria engolir São Luís: *“Carolzinha, é verdade! No dia que der a hora, São Luís vai ser engolida pelo mar”*. Meus pés tocaram o chão, desconfiados. Era preciso que eu me acostumassem à ideia de que o mundo podia ruir. *“Olhe bem como pisa”*. Graça, que muito me ensinou a dançar em São Paulo, nunca esquece de lembrar: *“Pisa com o pé firme no chão”*. Lembrando do conselho, amasso um pedaço de folha verde escuro com os dedos, distraída. Dindinha – a matriarca – me ensina que eu feria uma folha de saião ou folha-da-fortuna. Curou um homem que quase amputou a perna, com uma infecção. E me ensinou como fez, durante algumas semanas com o homem sem poder caminhar: *“Saião é planta milagrosa, cura o que nenhum remédio de farmácia trata”*. Ensinaaram a tratar espinha com sangue menstrual, contaram suas infâncias, outras faces da cidade

⁷⁸ Entrevista concedida à autora em 10 de março de 2020. O nome completo foi preservado.

que eu não conheço. A conversa se estendeu até o começo da noite, e o caminho de volta era longo.

Nessa época, começava a se delinear mais firmemente o que se convencionou chamar como “feminino sagrado”, uma ideologia segundo a qual as mulheres têm uma dimensão sagrada natural e suas praticantes buscam ferramentas para acessar as sabedorias tradicionais perdidas no mundo contemporâneo. A percepção de que essas práticas se disseminavam veio à tona logo no primeiro encontro e se mantém até o presente momento, com muitas participantes que chegam em busca dessa abordagem – associando o útero ao feminino biológico. Existem investigações sobre o processo de exploração e perseguição aos conhecimentos das mulheres e sua dimensão sagrada, como processos históricos inseparáveis dos territórios onde ocorreram. Mas, em muitos casos, os conteúdos que se alastram como nichos de consumo para mulheres abstraem contextos e vozes, unindo sabedorias que materialmente não partem do mesmo lugar, apagando suas singularidades. Assim, podem ser entendidos como vetores da apropriação cultural de camadas marginalizadas da sociedade: parteiras, benzedeiras, xamãs e ialorixás, anciãs e povos dissidentes. Nesse processo, seus conhecimentos eminentemente comunitários são usados em cursos caros e embranquecidos, deturpados em suas vias de transmissão e nos fundamentos, além de construir um amplo sistema de invisibilização das mestras, que não são convocadas à narrativa. Esse movimento, colonizatório e, portanto, predatório da cultura popular, tem se disseminado dentro do feminismo liberal. Além disso, volta alguns passos na discussão de gênero por ser eminentemente essencialista em sua dimensão do ser feminino. Logo, mulher e útero são sinônimos nessa perspectiva. Por vezes, separei um momento durante os encontros para a discussão sobre essa abordagem e tem sido bastante profícuo entender os atravessamentos ideológicos que a noção de útero também pode comportar.

Após uma semana, Marília e eu embarcamos para Salvador, em um ônibus que passaria a madrugada na estrada. Paramos para tomar lanche antes de entrar no veículo e em todas as televisões se arrastava a imagem de Cleidenilson, um homem amarrado nu a um poste, linchado e morto pelos próprios moradores por ter roubado no bairro de São Cristóvão, periferia de São Luís. Minha vista embaçou com a visão da violência extrema, que remetia às

torturas realizadas durante a escravidão. Sentei na poltrona com o estômago revirado. Algumas horas depois, adormecemos e acordamos em uma cidade chamada Bacabal, para a primeira parada. Quando saímos para esticar as pernas e beber água, algumas mulheres sentadas no meio-fio nos interpelaram: *“Vocês vieram de São Luís que horas, minha fia, atrasou hoje né?”*. Eram quase três horas da manhã e começamos a conversar com elas, cuja distração era esperar os ônibus para saber notícias de outros lugares. *“E também porque ninguém aguenta o calor de dentro de casa, né... não consigo dormir”*. Eu contei do projeto que estava realizando e ao ouvir sobre outras histórias de útero dispararam: *“Aqui a maioria das mulheres tem útero baixo, sabe? A maioria tem útero doente”*.

O que a medicina chama de prolapso uterino é um enfraquecimento dos músculos, membranas e ligamentos que o sustentam, que acaba descendo, pela cavidade pélvica, até nos casos mais graves, aflorar pela vagina. Esse quadro acontece quando a mulher passa por diversos partos, trabalha muito carregando peso, em decorrência da menopausa, entre outros motivos. Em Bacabal, as mulheres na rodoviária me contam que o trabalho pesado na roça e a falta de descanso durante a gravidez fazem com que o “útero baixo” seja tão comum entre elas: *“Aqui nós **aguentamos** muita coisa”*. Carregar peso, carregar criança no colo, aguentar o marido alcoólatra e a falta de carinho, o posto de saúde que não funciona, a fome, a falta de saneamento básico. Suas narrativas iam desafiando memórias que vinham como enxurrada. Relatos como esses que chegaram a mim durante o caminho se entrelaçam a muitas histórias que apareceram nas cartografias. Por muitas vezes, o útero cerceado como o lugar da reprodução adoece devido ao uso desenfreado de suas capacidades e da concomitante exploração da força de trabalho da mulher.

Um motor que gira tudo à sua volta, até arriar.



Imagem 49. Tô chamando corêra - Grafite em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 50. Cartaz-Grafite em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 51. Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 52. Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 53. Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 54. Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.



Imagem 55. Útero Urbe em São Luís do Maranhão. Foto: Marília Senlle.

3.2. Quando a lama virou pedra e mandacaru secou (João Pessoa)

Acauam, meu amigo – quase irmão – que conheci enquanto ainda era estudante de Ciências Sociais na USP, me contou que, quando se mudou para João Pessoa, sentou em um banco na frente da rodoviária e ficou lá, estático, durante horas, sem saber o que fazer dali em diante. Eu sempre me lembro dessa história, pois quando desembarquei no mesmo local, minha sensação era a mesma. Alguns meses depois, no entanto, conheceu sua companheira Gabriela e foram morar juntos no Castelo Branco, um bairro universitário na zona sul, com casas térreas espaçosas, prédios e uma vida relativamente tranquila. Quando eu cheguei, em julho de 2014, me hospedei na casa deles e recebi o apoio da Gabi, que acionou a rede de mulheres que conhecia. Entre elas, as organizadoras do Cosmopopéia, um espaço cultural no Centro Histórico da cidade, que se prontificaram em acolher o encontro de Útero Urbe.

Nesse momento, eu já tinha passado por São Luís e Salvador, e peguei um ônibus que viajou a noite inteira sob a chuva. No caminho, meus amigos me avisaram que estava à minha espera um surto de escorpiões, mas que íamos sobreviver – o que de fato aconteceu. A chuva também não cessou muito durante

os dez dias que permaneci em João Pessoa. Em alguns momentos eu achei que havia uma umidade que nunca mais iria acabar – o mar estava ocupando as ruas e casas. Nesse sentido, não pude caminhar como queria pela cidade, o que não impediu que recebesse todo o apoio de diversos grupos de mulheres, onde pude escutar algumas de suas histórias. João Pessoa, nesse momento, figurava como a terceira capital mais violenta para uma mulher viver, segundo dados do Mapa da Violência de 2015⁷⁹. Para além dos índices, muitas pessoas me relataram a sensação de estar em risco constante por um contexto de brutalidade e machismo, que se estrutura pela anulação da autonomia feminina. Mesmo as mulheres que conheci, com um recorte notadamente de estudantes universitárias e organizadas em coletivos feministas, possuem experiências profundamente marcadas pelas determinações de gênero. Em um dos poucos dias onde o tempo estiou, fui à Universidade Federal da Paraíba para ver o ensaio da bateria da Marcha das Vadias⁸⁰, onde algumas participantes tocavam com os instrumentos de percussão e faziam cartazes sobre a tragédia em Queimadas⁸¹, uma cidade no interior do Estado. Segundo elas, esse episódio retrata a aliança que os homens constroem para continuarem impunes, em atos de violência que são realizados como verdadeiros rituais coletivos de perpetuação do poder que exercem sobre os corpos das mulheres. A marcha – que aconteceria em agosto – é uma forma, então, de ocupar as ruas denunciando os instrumentos do sistema patriarcal de desresponsabilizar os agentes das agressões.

⁷⁹ Consultar: <http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2015/11/vitoria-e-capital-com-maior-taxa-de-feminicidios-no-brasil-diz-estudo.html> . Acesso em 20 de fev. 2020.

⁸⁰ A marcha das vadias é um movimento internacional, que surge no Canadá em 2011. No Brasil, está presente em muitos Estados e suas reivindicações principais se fundamentam em denunciar a culpabilização das vítimas em casos de abuso sexual.

⁸¹ A tragédia ocorreu em 2012, quando um grupo de homens armados invadiu uma festa na cidade de Queimadas (PB), estuprando as mulheres presentes e assassinando duas delas: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/02/horror-em-queimadas-dez-homens-estupram-cinco-e-matam-duas-mulheres-durante-festa.html>



Imagem 56. Estudos sobre Anayde Beiriz – Aquarela em livro de artista – João Pessoa (PB).
Fonte: Arquivo pessoal.



Imagens 57 e 58. Estudos sobre Anayde Beiriz – Aquarela em livro de artista – João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

“É assim mesmo, minha filha. Quando chove em João Pessoa, as pessoas se recolhem”. Disse um vendedor ambulante de doces, caminhando

com um apito barulhento de porta em porta, para chamar as crianças: “*São todos feitos de rapadura (risos)*”. As gotas grossas caíam, deixando muitas ruas desertas e cheias de barro. Arrisquei pintar na rua de trás onde eu estava hospedada, em um terreno baldio cheio de folhas de mamona e abacateiros. A tinta escorria antes de virar grandes borrões coloridos, que confirmaram minha derrota diante da natureza em fazer os cartazes-murais que tinha planejado. A divulgação ocorreu apenas nas redes sociais.

Alguns dias depois, uma quinta-feira, o encontro ocorreria no bairro do Varadouro, localizado no Centro Histórico. Esse local foi o nascedouro das primeiras formas urbanas da cidade, às margens do Rio Sanhauá, onde se construiu o Porto do Capim. Ali, durante quase quatro séculos, a vida comercial se movimentava, gerando grande afluxo de marinheiros, estabelecimentos comerciais e casas aristocráticas. Como um ponto de passagem notadamente de trabalhadores masculinos, estabeleceram-se, também, bares e uma zona de meretrício considerável. Até nossos dias, as prostitutas ainda ocupam essa região e se organizam em uma associação, APROS-PB (Associação das Prostitutas da Paraíba), cuja sede fica bem próxima ao local onde grafitamos, na Rua Irineu Pinto. O bairro sofreu um processo de esvaziamento pela burguesia no começo do século XX, sendo ocupado pelas populações mais pobres. Atualmente, caminhando pelas ruas, pude perceber que existe uma tentativa de reforma e retomada de seus casarões – os projetos de “*Revitalização*” do poder público aliando-se à iniciativa privada – e expulsão das pessoas que habitam o local, bem como do comércio informal. Nos dias que permaneci em João Pessoa e pude caminhar pelas ruas, tive a sensação de, mesmo considerando a chuva, estarem bastante esvaziadas. Segundo as mulheres que conheci, essa impressão tem nome popular. Quando as pessoas se referem ao sentimento que tentei descrever, logo dizem: “lugar esquisito”. Para o dono de um bar que conheci, o Centro também tem seus fantasmas, que assombram o imaginário durante a noite.

A Cosmopopéia se localiza na Ladeira da Borborema, em uma casa antiga cor de laranja e piso de cimento queimado, muito bonita e arejada. Estiveram presentes em torno de trinta mulheres (e alguns homens) entre o dia e a noite, no dia da realização de Útero Urbe. A maioria das participantes, estudantes universitárias, artistas e já organizadas através de coletivos

feministas, é de mulheres de classe média. Em João Pessoa, notei que houve menor variação considerando a faixa etária, classe social e identificação racial. Também foi muito presente nas falas a narrativa de se constituírem como “*peessoas de fora*”, que não nasceram na cidade - pelo que pude observar, uma parte considerável da população vem de outros lugares para tentar a vida na capital. Cada pessoa trouxe um alimento ou material para a oficina de estêncil. Disponibilizei papéis de diferentes cores e formatos e ervas frescas no centro da roda. Como de costume, desenhei no chão a casa onde estávamos, como um ponto de partida. O encontro foi aberto com a leitura de um itan⁸² de Oxum, que narra a maneira como a orixá atua, através de seu poder sobre o corpo e o território, para abrir espaço entre as entidades masculinas, e participar das decisões políticas.

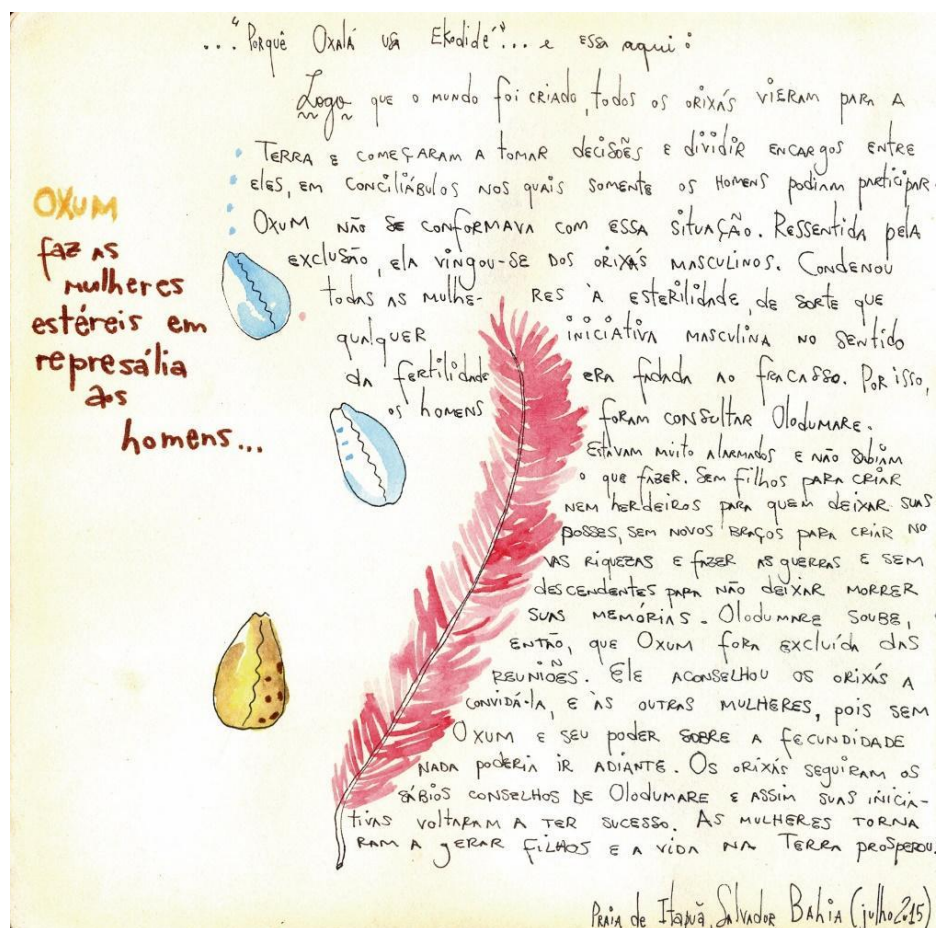


Imagem 59. Itan de Oxum – Aquarela em livro de artista realizada em Salvador (BA). Fonte: Arquivo pessoal.

⁸² Itan é uma palavra de origem ioruba, que diz respeito às narrativas mitológicas desse povo, tradicionalmente transmitidas de forma oral. No Brasil, atualmente, estão presentes notadamente nas casas de candomblé.

Fui guiada pelo que me relataram anteriormente, sobre a sensação de “esquisito” entre as habitantes de João Pessoa, para compor a primeira pergunta disparadora da cartografia: *“Onde me sinto acolhida e onde me sinto em risco na cidade?”*. Pedi que contassem, também, em uma breve apresentação, de onde vieram. Algumas mulheres disseram estar construindo uma vida recente na cidade, vindas de outros lugares. Me chamou a atenção a experiência singular das participantes que nasceram no sertão e vieram morar perto do mar, em um espaço urbano com características que impõem outro ritmo de vida a elas. Existe um estereótipo relacionado às mulheres sertanejas paraibanas – que se difundiu bastante através da música de Luiz Gonzaga, *“Paraíba”* – em torno da expressão *“mulher-macho”*. Mesmo que tenha se referido primeiramente ao pequeno Estado da Paraíba e sua força diante dos acontecimentos históricos do país, a letra composta em 1946 foi se desdobrando em outros significados. Conversei com pessoas que enxergam pontos positivos na concepção de uma mulher que consegue romper a posição de vítima e se impor diante das dificuldades – mulheres próximas, presentes no cotidiano de muitas das participantes das rodas. Por outro lado, esse lugar ganha respeitabilidade ao se aproximar de características ligadas ao universo masculino: As mulheres são fortes pois parecem homens ou o que se espera deles.



Imagem 60. Mulher sertaneja – Aquarela em livro de artista realizada em João Pessoa (PB).
Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 61. Útero masculino – Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

A cartografia do útero, como em São Luís, também foi guiada pela pergunta relacionada às marés: *“O que entra e sai do meu útero, nesse momento?”*. As narrativas que começaram a vir à tona se relacionavam, muitas vezes, com experiências traumáticas em relação à menstruação e abusos sexuais, as descobertas em relação aos ciclos e uma busca por intervenções médicas menos agressivas. Como conta a geógrafa e grafiteira Marina Teixeira, que participou da roda e depois me concedeu uma entrevista:

Uma coisa pequena que mexe tanto com a gente! Eu sofri bastante na adolescência com cólicas menstruais muito fortes. Já cheguei a desmaiar na escola, por exemplo. Fazia tratamento homeopático, mas as dores eram tão insuportáveis que quando vi estava tomando remédios e anticoncepcional, antes mesmo de ter relações sexuais. Acho que até meus vinte e poucos anos, pensar em útero era pensar em dor e em pânico de engravidar sem querer. Eu passei quase dez

anos seguidos tomando anticoncepcional, mesmo sentindo que não me fazia bem, que mexia com minha libido, meu humor etc., mas foi uma coisa que se tornou cômoda por causa das menstruações sofridas e pelo medo de engravidar. Quando parei com o anticoncepcional, acho que fui redescobindo o meu corpo e essa relação com meu útero, minhas dores e processos hormonais. Sinto que o útero tem muito a ver com a sensibilidade, essa potência de sentir o mundo, ao mesmo tempo tão assustadora e tão necessária (informação verbal)⁸³.

“E eu... Eu virei o trilho de um trem!”. Aline⁸⁴ conta que engravidou muito cedo e, por não ter experiência, não sabia como se proteger em situações onde ainda vigoram formas de controle em relação ao corpo das mulheres. No dia em que sentiu as primeiras contrações, seu parto foi categorizado como de risco – narrativa bastante comum em relatos de violência obstétrica – e induzido pelos médicos sem necessidade, que acabaram por realizar uma cesárea sem seu consentimento. A cultura da cesárea é muito forte no Brasil. Segundo a OMS (Organização Mundial de Saúde), é recomendado que, no máximo, se realizem em cada país um percentual de 15% de cesarianas, visando não expor as mães e crianças a riscos desnecessários devidos à intervenção cirúrgica: infecções hospitalares, erros médicos, complicações pós-operatórias etc. Aqui, o número é de aproximadamente 56%, chegando a alarmantes 88% nas redes privadas. Nesse contexto, cria-se uma temporalidade desfavorável ao processo natural do parto, privilegiando as demandas da equipe médica nas escolhas, baseadas na praticidade ou no lucro. Muitas vezes, como aconteceu a Aline, a mulher é alijada de sua autonomia em poder escolher a forma como quer dar à luz, em uma situação que deixa traumas profundos por sofrerem agressões verbais, silenciamentos, e intervenções dolorosas e bastante invasivas, que podem inclusive colocar em risco a integridade da criança recém-nascida.

Trazendo suas memórias, levanta a blusa, mostrando a todas nós um pedaço de sua cicatriz, que atravessa o ventre. Ela conta que, um dia, ao brincar com os carrinhos como de costume, seu filho percorreu todo seu corpo como se fosse o relevo de uma cidade. As pernas viraram montanhas, os braços pontes, as costas uma enorme avenida... E achou o trilho de seu trem imaginário na marca embaixo do umbigo, um risco profundo e demarcado por pontos atravessados: *“Ele cantava: Pihuí, tchatchá! Que é a música do trem. Hoje em*

⁸³ Entrevista de Marina Teixeira, concedida à autora em 05 de março de 2020.

⁸⁴ Identidade preservada pela autora.

dia, sempre pede para brincar com minha cicatriz”. Assim, a marca da dor, carregada de significados traumáticos e memórias de cerceamento da liberdade, se transforma, pelos gestos de uma criança – que nasceu nesse contexto difícil – em matéria prima para a brincadeira. Aline narra como estranhou, em um primeiro momento, como um lugar que para ela era intocável se transformou, “sem pedir licença”, em uma ocupação lúdica, curando aspectos subjetivos que ainda permaneciam feridos em sua experiência.

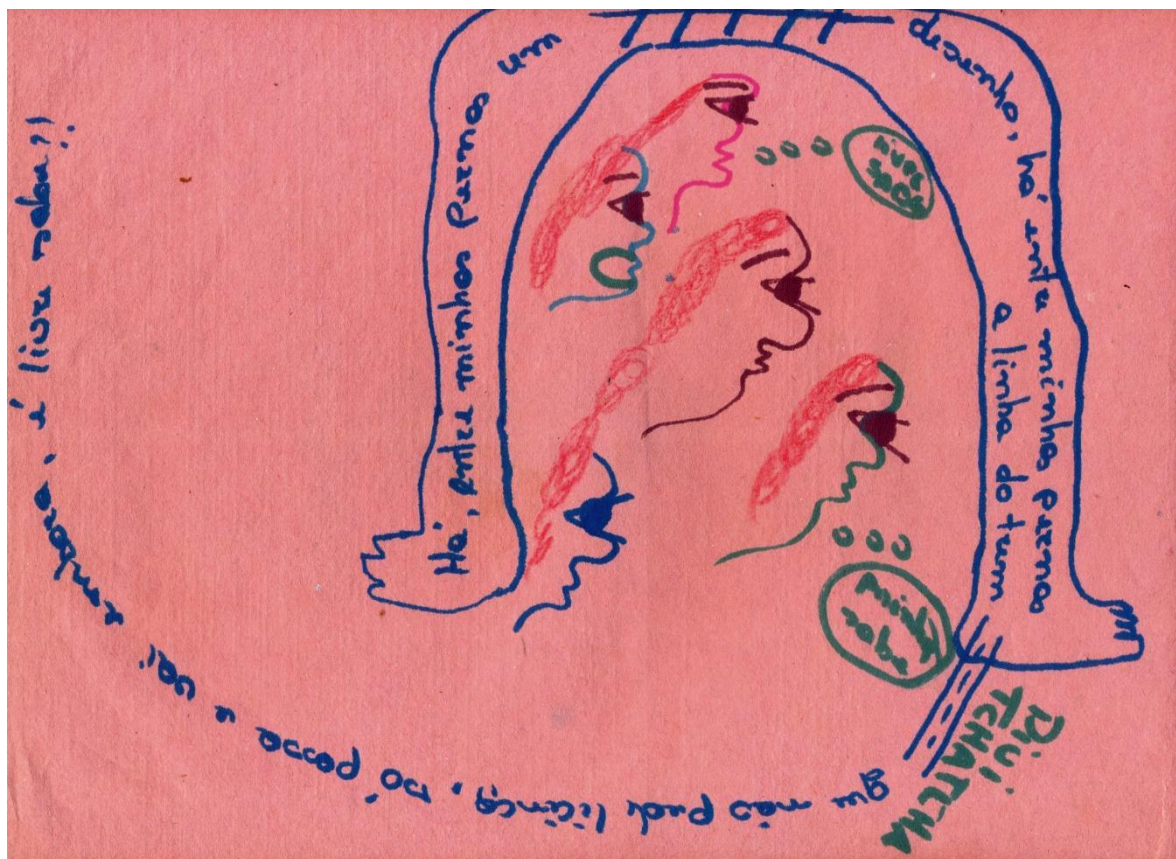


Imagem 62. O trenzinho – Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

Ser atravessada pela perspectiva de outras pessoas, como foi Aline pelo olhar lúdico de seu filho, pode ser um lugar de fortalecimento muito potente. A psicóloga recifense Diéle conta a importância que tem sentido em processos coletivos, como o encontro que estávamos realizando, para acessar pontos de sua subjetividade que não conseguiria sozinha ou na terapia com perspectiva individual. Ao realizarmos a oficina de estêncil, nesse dia, conversamos sobre a

importância de inscrever nos muros essas imagens e narrativas comunitárias que estávamos revelando, de forma que pudessem afetar as pessoas que caminham pelo bairro, replicando o imaginário que estávamos construindo.

Em roda, discutimos as táticas que adotaríamos naquela noite. Assim, escolhemos as ruas próximas, que seriam marcadas sem autorização, onde acontecia a trezentos metros uma missa na igreja local – que estava cheia. A grande quantidade de máscaras de estêncil produzidas foi sendo utilizada conjuntamente, formando pequenas composições, e muitas participantes também optaram por fazer grafites à mão livre, escrevendo frases e desenhando livremente. Alguns minutos depois, um vigia que guardava os carros estacionados na rua em que estávamos tirou o celular e começou a nos filmar ostensivamente, agredindo-nos verbalmente: *“Um bando de mulher, fazendo essas coisas de gente vagabunda!”*. Além dela, outros homens que passavam no local também filmavam nossos rostos e ameaçavam. Conversei com algumas participantes que decidiram ir embora. Eu e mais algumas mulheres permanecemos até terminar nossos murais. Entre elas, Akene Shionara, que faz parte do Coletivo Crochê de Rua. Naquele momento, ela me falou da importância de permanecer na rua, demarcando um lugar feminino que a cidade não estava acostumada. Alguns dias depois, escreveu um relato sobre a importância de atravessar o medo e resistir nas ruas, que compartilhou com as outras participantes:

Meninas gostaria de dizer que foi muito bom participar dessa oficina. As palavras trocadas, os relatos sinceros, as cartografias afetivas de cada uma mostra como somos plurais e especiais.

E mesmo tendo acabado daquele jeito, gostaria de dizer que aquele tipo de opressão sofremos todos os dias. Homens dizendo o que devemos ou não fazer. Aqueles flanelinhas não iam chamar a polícia, eles queriam amedrontar. Onde já se viu um monte de meninas pixando a parede? Pintando úteros e bucetas nos muros alheios??

Depois que quase todas foram embora, eles ficaram tirando brincadeiras conosco, tirando fotos e filmando, mas como não ligamos eles nos deixaram em paz e terminamos nossa intervenção.

O nosso movimento, o Crochê de Rua, é super recente, não "estamos acostumadas" ainda a estar na rua. Por experiência própria, o fato de estar na rua já assusta. O medo sempre vai ser um entrave em tudo que desejamos fazer. E combater esse medo é apenas mais uma forma de enfrentamento.

O Coletivo Crochê de Rua surgiu no ano de 2003, a partir de encontros entre mulheres que gostam de criar trabalhos com linhas, lambes e outras formas de intervenção urbana. O crochê, que tradicionalmente é ensinado de mãe para filha, é muito popular e acessível, estando presente no cotidiano de muitas casas brasileiras. Trocar conhecimentos coletivamente em torno dessa prática também é uma forma de manter acesa a memória e projetar novas possibilidades sobre as técnicas manuais com as quais se tem ligação ancestral. Para a intervenção que fizemos juntas nas ruas próximas à Cosmopoléia, as integrantes do coletivo prepararam peças construídas para comporem, junto com o estêncil produzido no dia, um mural que faz referência a uma parede de azulejos, onde brotam pequenos úteros e florescências.

Em contatos posteriores, Marina e Akene me contaram algumas situações que ainda têm que enfrentar em João Pessoa, por serem artistas e mulheres, e por realizarem intervenções no espaço público. A maneira como se percebem e como constroem suas estratégias de ocupar os lugares também varia de acordo com o contexto. Como narra Marina, em entrevista que realizei alguns anos depois, em 2020:

Sinto que o Crochê de Rua ativou uma vontade que estava adormecida lá no fundo de fazer mais isso, ao mesmo tempo acrescentando esse elemento de usar peças de crochê, linhas, tecidos, outras possibilidades. De certa forma, acho que isso acaba tornando a intervenção mais “aceita” pelas pessoas, ainda que gere o estranhamento e situações de conflito em alguns casos. Nessa prática, a questão de sermos mulheres e de agirmos em grupo sempre ficou muito demarcada, facilitando em alguns momentos, dificultando em outros. Por exemplo, uma das ações que fizemos foi colocar uma peça na BR. Paramos o carro no acostamento, colocamos uma escada bem alta e fomos colar a peça. Um carro de polícia parou, ficaram observando, mas não nos abordaram. Eles viram 3 mulheres brancas, de classe média, colando uma peça de crochê num muro sujo da BR, não devem ter entendido nada. Em outras situações, a gente teve que avaliar os riscos e o sentido de irmos pra determinados lugares considerados “perigosos”.⁸⁶

⁸⁵ Depoimento escrito por Akene Shionara no evento do facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/events/1609902835925485/> >. Acesso em 15 de março de 2020.

⁸⁶ Idem nota 79.

No dia seguinte, algumas intervenções que realizamos já tinham sido apagadas com tinta branca, principalmente por estarem em casas comerciais. Não houve outras retaliações, além da ameaça momentânea. Deixei João Pessoa no fim de semana posterior, finalizando o primeiro ciclo de encontros de Útero Urbe. E em São Paulo, também chovia.



Imagem 63. Grafite do Coletivo Crochê de Rua realizado em João Pessoa (PB). Foto: Akene Shionara.



Imagem 64. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 65. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 66. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 67. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 68. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 69. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 70. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 71. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 72. Útero Urbe em João Pessoa (PB). Foto: Gabriela Lucena.



Imagem 73. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 74. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

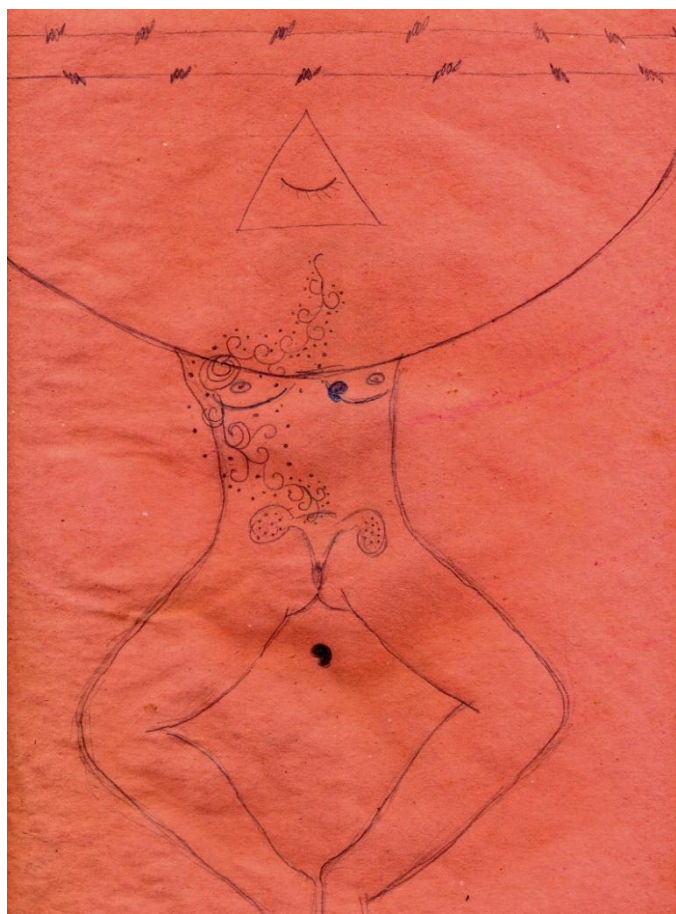


Imagem 75. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 76. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 77. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

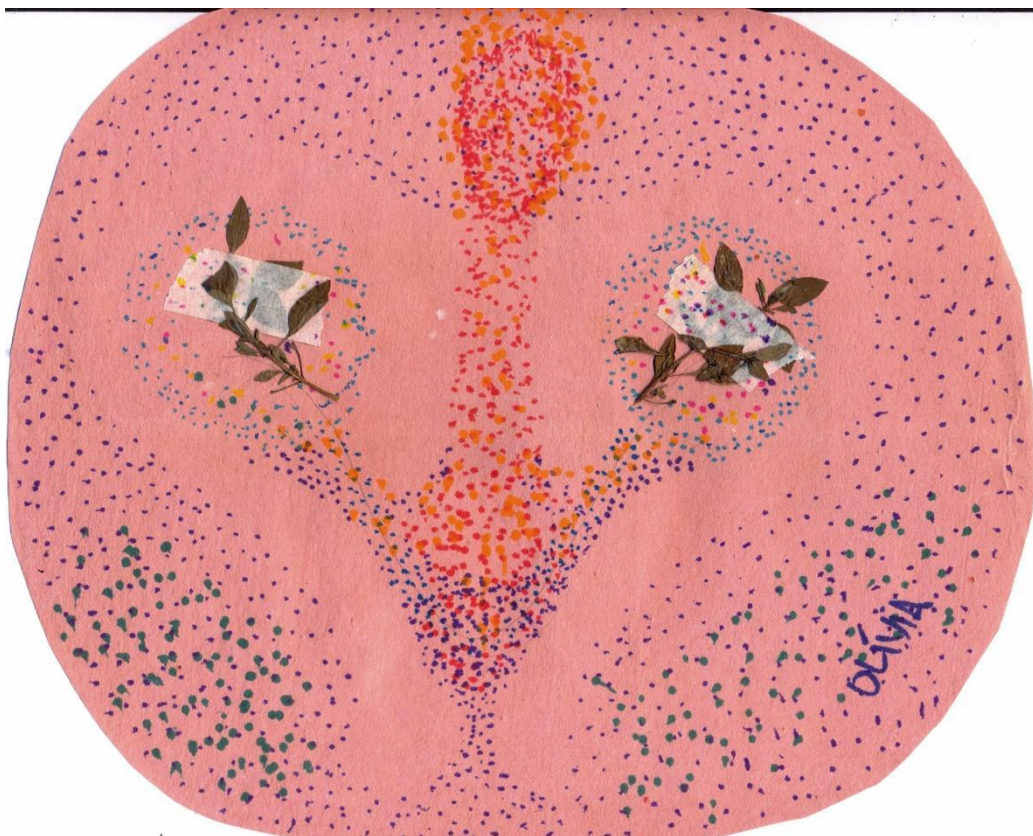


Imagem 78. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

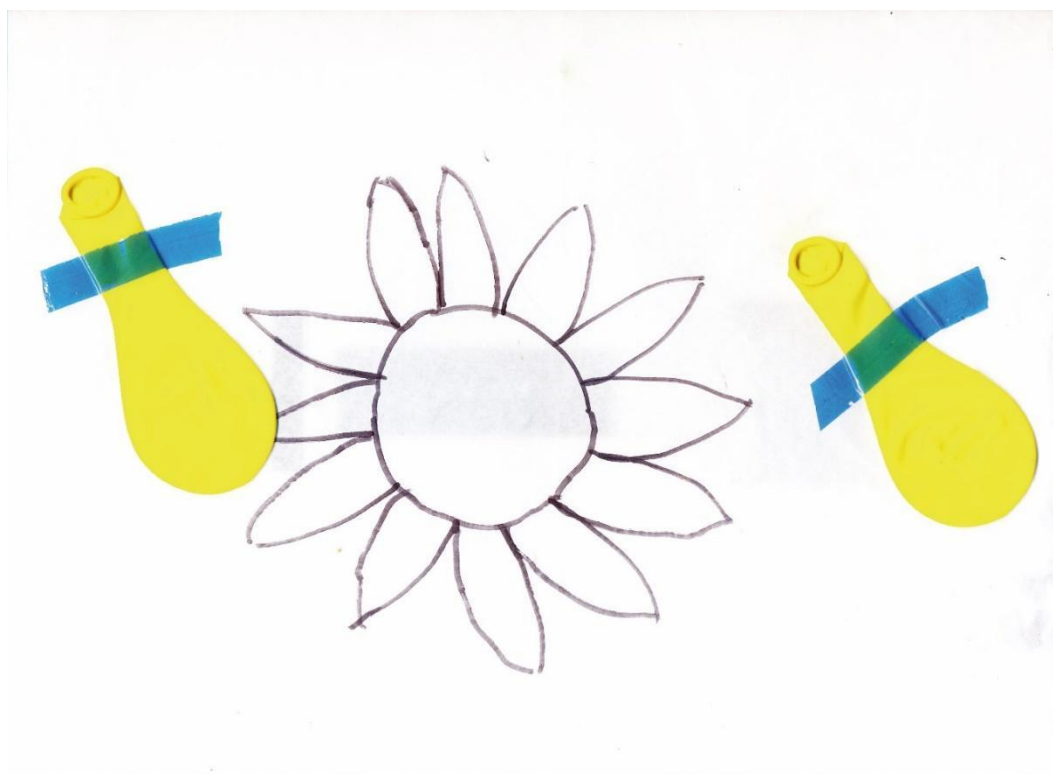


Imagem 79. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

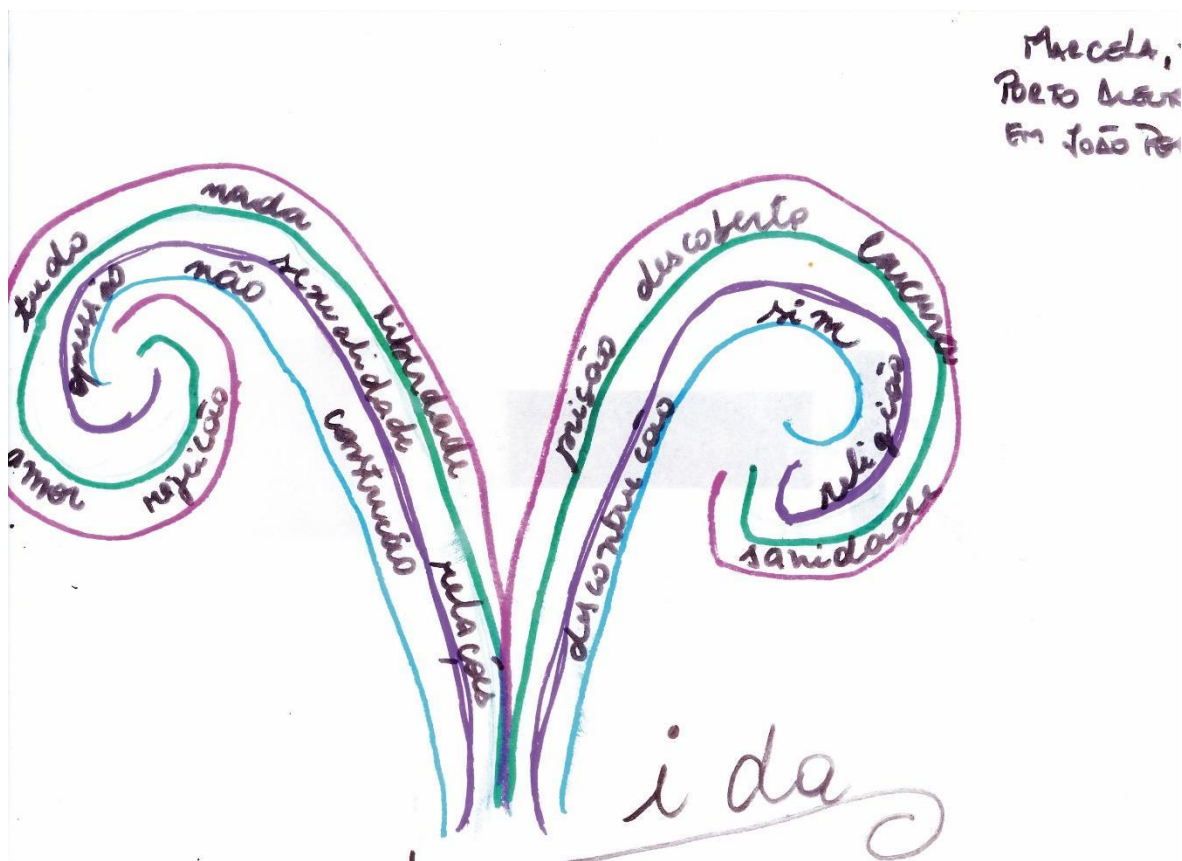


Imagem 80. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 81. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 82. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

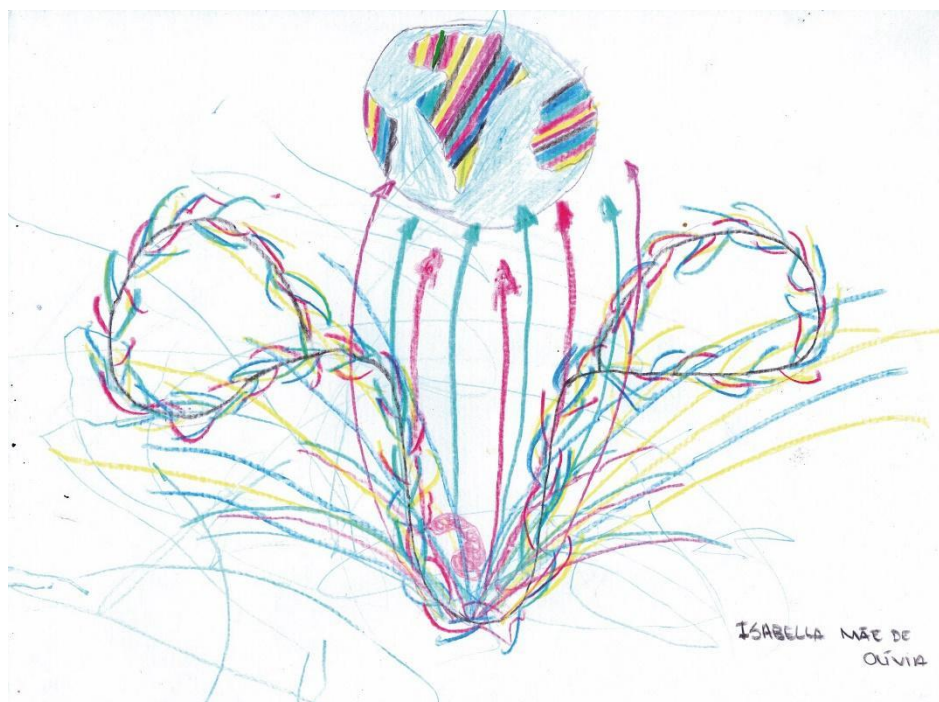


Imagem 83. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 84. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 85. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 86. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 87. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

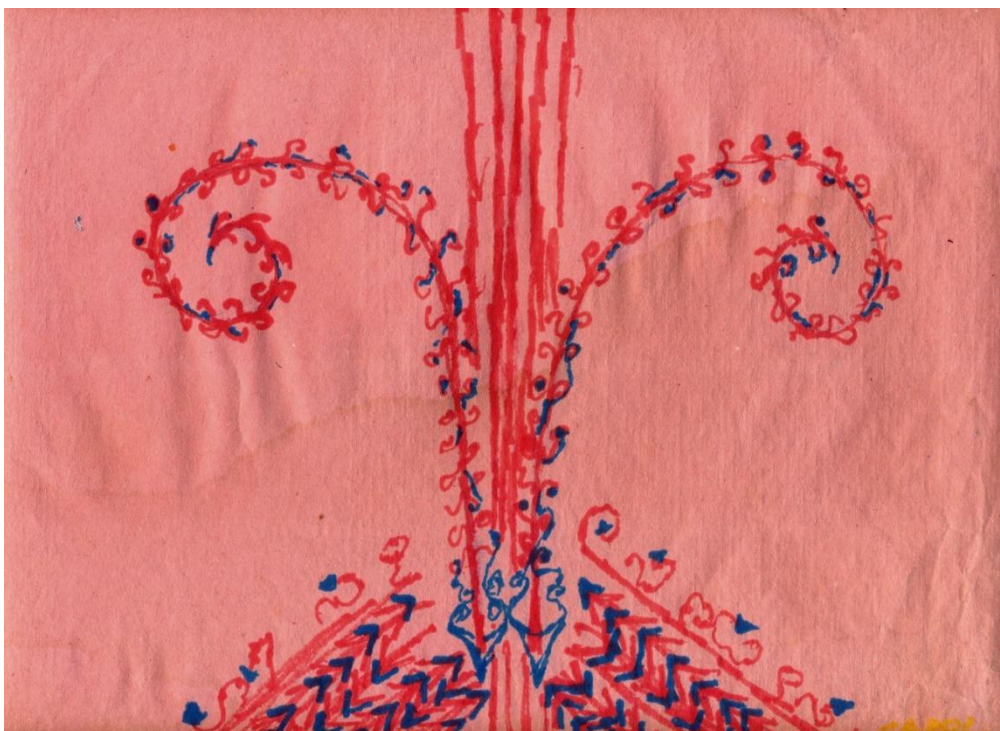


Imagem 88. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

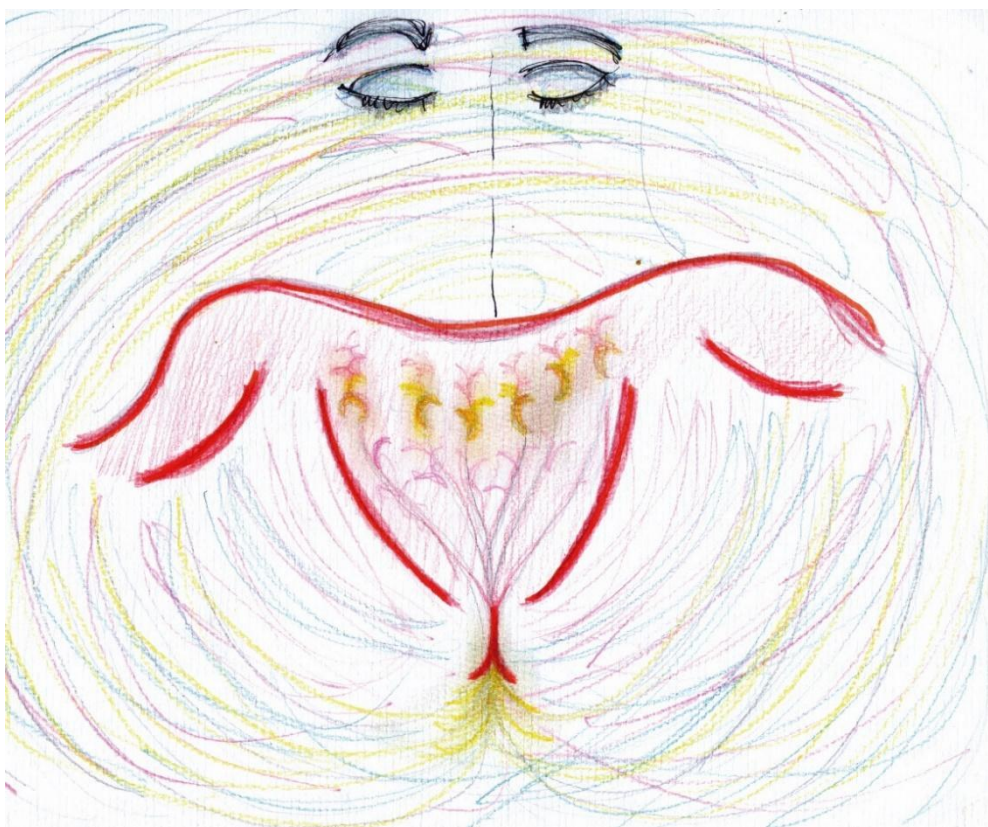


Imagem 89. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.



Imagem 90. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

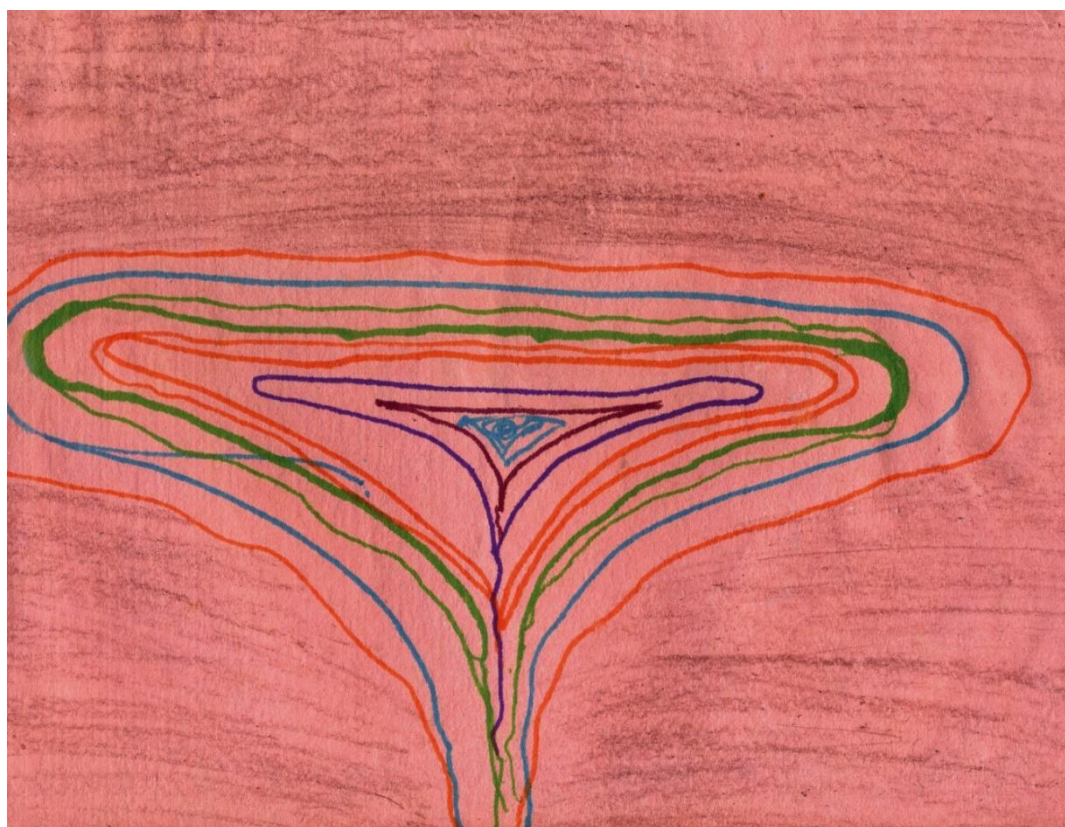


Imagem 91. Cartografia corporal realizada em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo pessoal.

3.3. Periferia Segue Sangrando (São Paulo)

*Mano, periferia segue sangrando
Mãe chorando, irmãos se matando!
Mano, periferia segue sangrando
E eu pergunto até quando?
Consciência Humana*

São Mateus, Interlagos, Campo Limpo, Jd. Ibirapuera, Grajaú, o ônibus corta rápido a Avenida Parapuã, o rio faísca pela janela do trem. Em São Paulo, as rodas de Útero Urbe se realizaram em diversos bairros, por meio de diferentes coletivos, ao longo desses cinco anos. Nesse território – que também é minha morada – pude desenvolver encontros sistemáticos, possibilitando desdobrar conteúdos que em situações de curto prazo não seria possível. A relação com o espaço urbano também ganha outras camadas de profundidade, por ser um lugar de investigação permanente, de afeto e aprendizado acumulado. Na megalópole onde vivem mais de doze milhões de habitantes, cada área se constitui de forma muito singular, permeada por diferentes processos históricos, que constituem corporalidades também diversas. Por isso, o recorte que proponho aqui é – longe de dar conta de uma complexidade que, por si só, mereceria uma dissertação – desdobrar algumas questões surgidas nas rodas, que atravessam a experiência de muitas mulheres e dissidentes de gênero com a qual me encontrei nos encontros de Útero Urbe.

Se os muros pudessem falar, São Paulo seria um grito ou uma algazarra. A aceleração imposta pelas inscrições espalhadas pela cidade é resultado de um processo longo de fermentação das culturas urbanas, que explodem em diversas modalidades de intervenção. Nas placas de trânsito e sua chuva de stickers, nas pixações nos pontos de ônibus, nas mensagens assinaladas nos assentos traseiros do transporte público, nos vidros riscados, na régua dos prédios e viadutos onde também estouram borrocas. Pequenas tags ou gigantescas empenas. Afiando o olhar, o barulho é ensurdecedor. Que corpos pulam o muro, amarram a boca de uma sacolinha de supermercado com tinta dentro, quebram a casca do ovo, sobem nos ombros de confiança para alcançar as alturas? Nas rodas propostas por Útero Urbe, dezenas de mulheres da capital paulista contaram suas narrativas que envolvem silenciamento, medo,

encorajamento e perspectivas estratégicas de ocupação da rua, surgidas de experiências diárias de sobrevivência.

O encontro mais recente, realizado no fim de 2019, me chamou a atenção por ter reunido majoritariamente mulheres com mais de quarenta anos, que não tinham ainda um contato prévio com a linguagem do grafite, a não ser como espectadoras caminhanças. Todas elas são integrantes do Casa Lab, um espaço que funciona no CDHEP (Centro de Direitos Humanos e Educação Popular), que fica próximo ao metrô Capão Redondo, zona sul de São Paulo. O projeto, idealizado para se tornar um local aberto a mulheres periféricas, cis e trans, que se encontram para fortalecer trocas e conhecimentos – muitas vezes relegados ao universo masculino – em propostas colaborativas. Assim, participam de processos práticos e teóricos nas áreas da construção de móveis e restauro de objetos, aprendem técnicas de marcenaria, elétrica, manutenção residencial, design, pintura, entre outras. O grupo fica junto durante seis meses em uma habitação que é um verdadeiro laboratório, transformando-se ao longo do tempo com as oficinas que acontecem lá. Eu cheguei já no final do processo, convidada a pensar a ocupação do espaço urbano através do grafite, e construir junto a elas um mural que permaneceria como marca desse trajeto.

O encontro reuniu em torno de dez mulheres em cada dia (foram dois), durante o fim de semana. A mesa cheia para o café da manhã, se alternava para o almoço, em meio a muitas conversas sobre plantas, sobre os problemas e bênçãos da vida, sobre trabalho e problemas de saúde. Comer junto leva tempo, atrasando por um bom motivo a oficina, que dei início ao contar uma possível história – a partir da forma como aprendi – de algumas linguagens urbanas. As perguntas e o debate que se instauram se desdobram em muitas questões relacionadas à forma como o grafite as afeta diariamente. Peço que façam algumas lições de casa, como tentar reconhecer, ao andar na rua, algumas modalidades que discutimos juntas: o bomb, o throw-up, uma tag, o pixo reto. Peço também que tentem desvendar como a pessoa que fez a inscrição construiu sua tática, imaginando seu trajeto. Inicialmente, muitas mulheres faziam críticas à pixação como uma prática negativa, que produzia sujeira. Percebi, pelo retorno que tive depois, que no segundo encontro, o conhecimento da linguagem das intervenções urbanas produziu um efeito de romper com o

estigma em relação a expressões mais tipográficas. E uma apropriação maior da escrita oculta da cidade.

Como muitas das mulheres presentes migraram de outros Estados para depois se instalar na periferia sul de São Paulo, o mapeamento coletivo foi construído a partir da pergunta: “*Que caminho me marca?*”, onde as participantes puderam traçar momentos importantes de sua memória e do desenho territorial. Ana, a educadora responsável por coordenar as ações do grupo, conta, em entrevista posterior ao nosso encontro, sobre o trajeto de sua família, que veio habitar o bairro do Jardim Macedônia:

[...] No meu desenho, na construção daquele mapa coletivo, fiz a trajetória da minha família. O desenho tinha três pontos: o primeiro representava o Rio Grande do Norte, estado onde meu pai nasceu; o segundo Minas Gerais, terra da minha mãe; o terceiro era São Paulo, cidade onde meus pais se conheceram. São Paulo unia os outros dois pontos com duas linhas que representavam a migração na década de 1970 da minha família para a cidade grande, promessa de vida pródiga, fartura e modernidade. São Paulo, em meu desenho, estava representada com um mapa do município com um ponto marcado na periferia da zona sul, especificamente na região do Capão Redondo, onde as linhas da trajetória de migração da minha família se encontravam. Esse ponto representava o bairro onde meus pais vieram morar quando chegaram aqui e onde moramos até hoje: o Jardim Macedônia, que na década de 1970, e ainda hoje, era o total oposto da imagem da São Paulo moderna, promessa de vida pródiga e fartura (informação verbal).⁸⁷

Pedaços de terra e imaginários de acolhimento, memórias da infância na roça e a chegada à cidade grande. A construção do bairro quando ainda eram loteamentos irregulares, a luta para realizar os mutirões. Aqui e ali, as participantes contam também como conseguiram romper com relacionamentos violentos em suas mudanças de um lugar ao outro. A emancipação do cerceamento masculino, que confina muitas mulheres dentro de casa explorando seu trabalho, se torna – em suas narrativas – uma reintegração de posse do próprio corpo. Pegar os filhos e com a roupa do corpo sair de casa, mudar de cidade, fugir. Essa é a história que aparece de forma sistemática nessa e em muitas rodas pelo Brasil: “*Eu sou índia! Sou brava. Se ele viesse para cima de mim, não ia sobrar nada dele*”. Carolina, uma mulher sorridente e de voz forte,

⁸⁷ Entrevista de Ana Cristina Morais, concedida à autora em 05 de março de 2020.

narra que suas parentes mais velhas foram “pegas no laço”. Essa expressão, recorrente, me chama a atenção mais uma vez.

Em outro encontro, realizado com as integrantes da coletiva Periferia Segue Sangrando, não muito longe dali, no bairro do Jd. Ibirapuera, Anabela também conta sobre sua relação com essa expressão. Segundo ela, uma mulher de intensa atuação comunitária na zona sul e que construiu sua identidade indígena como um importante lugar de fortalecimento, a relação com o ato de “enlaçar” uma mulher é símbolo de uma série de formas de opressão e representa a maneira restrita que grande parte das pessoas se relaciona com sua ancestralidade. A imagem de “laçar uma mulher” é ligada à forma como os colonizadores europeus capturavam e dominavam sexualmente as mulheres indígenas. A prática, para além de qualquer romantismo de um Brasil erigido sobre a miscigenação, conforma uma cultura que permanece marcada na história de nossa formação social. Para Anabela, esse fator é uma ferida aberta e recorrente, pois remete ao estupro – fundador das relações que se estabeleceram entre os patriarcas e as mulheres que subjugavam. Muitas vezes, a lembrança do laço, entre tantas possibilidades do imaginário, se sobressai como uma referência importante em relação à matriz indígena, apagando a imensa potência de outros parâmetros. Em entrevista realizada em março de 2020, Anabela narra como enxerga desdobramentos culturais no ato traumático, que afeta sua vida mesmo por vias indiretas: *“Eu carrego em mim essa marca, que é o estupro. E que, de alguma forma, em momentos da minha vida, talvez representou a forma como eu me comportava no sexo”*. Assim, a experiência de violência ancestral explicita como o sexo se torna um lugar de poder e de estabelecimento de formas de controle basilares na sociedade brasileira – e em todas as nações que sofreram a ação imperialista. Nesse sentido, o corpo da mulher é um espaço em disputa e o lugar primevo a ser colonizado.

O laço está cotidianamente sendo manifestado na forma como a gente elabora as nossas relações. Eu como mulher hétero e cis, enxergo que o tempo todo, nós, mulheres, estamos fugindo do laço de uma sexualidade passiva, de uma relação social passiva, de uma passividade com os homens, na sociedade patriarcal. O tempo todo o laço. O tempo todo o laço. É ser amarrada, trancada em um quarto e estuprada. Essa é uma imagem que, além de objetiva é subjetiva. E ela traz diversas amarras que a sociedade nos impõe. Para mim, o laço

tem que ser quebrado através da nossa atuação política, do feminismo (informação verbal).⁸⁸

A ancestralidade tem sido, em praticamente todos os encontros que temos realizado, um lugar de fortalecimento primordial por ser também a anunciação de novas condições de vida. Essa consciência, coletiva, perpassa a maneira como muitas mulheres têm refletido sua condição e trazido a narratividade de pequenos gestos cotidianos que formam uma trama potente de subjetividades. No encontro realizado no CDHEP, pedi para que as participantes se apresentassem, dissessem seus nomes segurando um pedaço de linha de lã e contassem sobre uma mulher à qual se sentiam ligadas. O novelo, passando de mão em mão, formou um círculo vermelho assim que a última pessoa falou. Cortei pedaços da linha e entreguei a cada mulher, com a missão de amarrar em algum lugar do caminho que realiza corriqueiramente, com o qual nutra algum significado. Esse exercício tem o intuito de ser um primeiro contato com as noções da intervenção urbana e também o cultivo de uma relação de intimidade com a rua. Assim, ao transitar cotidianamente e se deparar com o fio vermelho, a pessoa que o colocou recupera o sentido original, que a fez colocar ali sua marca. Na semana seguinte, Ana conta que perdeu o fio, mas sabia o lugar onde gostaria de colocar: em uma viela de seu bairro que passava todos os dias antes de ir para a escola. Ali, ela parava e estancava. Era um lugar interditado, não por um muro físico, mas por uma sensação simbólica de perigo.

Esse lugar é uma viela que fica ao lado da escola estadual onde cursei o ensino fundamental 1, conhecida pelas pessoas aqui da região como JJ. Eu moro próximo à divisa do Jardim Macedônia e do Jardim das Rosas e o JJ fica no Rosas. Quando estudava nessa escola, no final da década de 1990 e início de 2000, a periferia de São Paulo era muito violenta, tiroteios e mortes faziam parte do nosso cotidiano. O trajeto que eu fazia para ir para a escola era bastante perigoso, porque estava na divisa entre dois bairros que disputavam, na época, o tráfico de drogas. Um dia, voltando da escola, fiquei no meio de um tiroteio. Minha mãe costumava me buscar, mas especificamente nesse dia tinha algum compromisso e pediu para uma vizinha nossa me buscar. Mais ou menos no meio do trajeto, passaram uns caras numa moto atirando contra outros que estavam um pouco mais para frente. Na hora, lembro que minha vizinha e eu entramos numa vendinha de temperos e nos escondemos deitadas atrás das paredes até essa situação passar. No outro dia na escola, esse era o assunto mais comentado e cada criança compartilhava com energia o que viu e o que teve que fazer para se proteger.

⁸⁸ Entrevista de Anabela Gonçalves, concedida à autora em 11 de março de 2020.

Em 2019, após mais de 10 anos estudando e trabalhando nas regiões centrais da cidade e dificilmente fazendo esse caminho até o Jardim das Rosas, comecei a trabalhar no CDHEP e esse trajeto voltou a fazer parte do meu cotidiano. Mais do que isso, de certa forma, viver mais a periferia e a cidade na escala do bairro, e não na escala metropolitana com várias horas de deslocamento diárias, voltou para o meu cotidiano. Para mim, em 2019, esse trajeto representou esse meu retorno e, sempre que passo por ele, lembro dessa história e de algumas outras que vivi em vários momentos da vida, mas especialmente quando era criança (informação verbal)⁸⁹.

Carolina, que desde o primeiro dia foi aos nossos encontros acompanhada de seu neto (que tinha aproximadamente seis anos), mora em um prédio CDHU, também na zona sul, e disse ter amarrado a linha vermelha na árvore de coquinhos em frente à portaria. Nesse momento, Thales desenhava deitado no chão, mas escutava nossa conversa atentamente. Perguntei a ela o porquê de sua escolha. Sua resposta, emocionada, acionou a memória de sua irmã falecida: *“Minha irmã era uma mulher muito guerreira, era liderança do bairro. Ela lutava pra ter as coisas aqui.”* Carolina, muito ligada a ela, relembra que muitas das conquistas de seu território foram resultado da força que sua irmã empreendeu em organizar as pessoas à sua volta, para conquistar moradia, asfalto, saneamento básico. E o coqueiro – *“que dava um coquinho miúdo”*, segundo ela – era uma lembrança da terra de infância, sendo plantada quando a irmã faleceu, para que sempre pudesse lembrar dela ao sair e entrar em casa. A árvore, sentinela entre o conjunto habitacional e o espaço público, representa, assim, não apenas as memórias íntimas de Carolina, mas todo um contexto de reivindicações de mulheres que ergueram as primeiras bases de sustentação onde se estruturam os bairros da região. Ao terminar de ouvir sua avó falar, Thales dispara: *“O meu desenho também, ó”*. Abre a folha para todas verem sua obra. No sulfite, pula o rabisco feito com canetinha hidrocor, uma pessoa com longos braços coloridos e um coqueiro saindo da cabeça: *“Eu desenhei o coquinho, nascendo dentro da cabeça da vovó”*.

⁸⁹ Idem nota 83.

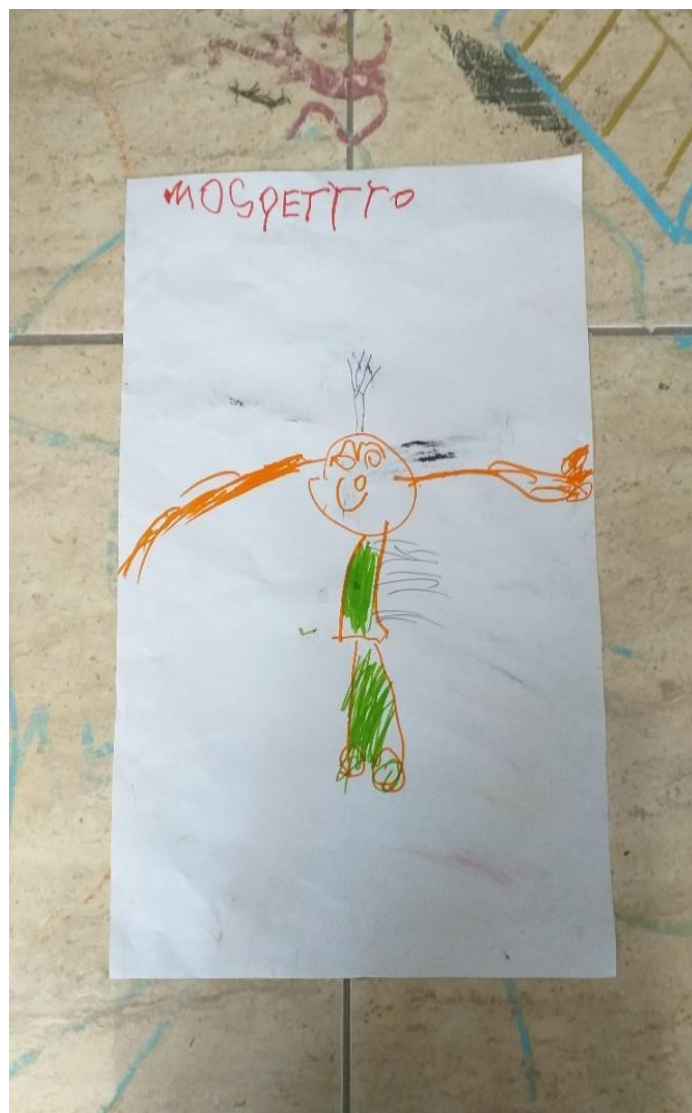


Imagem 92. Coquinho feito por Thales em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.

A vida de Ana, assim como Carolina, também foi marcada pela luta das mulheres de sua família. Reconhece, nesse processo, um sentido de transmissão histórica em sua atuação – possibilitada pelas conquistas de outras gerações.

Comparada à geração da minha mãe, tenho uma série de privilégios, seja porque houve avanços na condição da mulher, ainda que o machismo e feminicídio sejam problemáticas atuais ou porque parte dos moradores das periferias da minha idade teve oportunidade de estudar, cursar uma universidade. No meu caso, tive alguns desses privilégios porque meus pais e algumas tias e tios, a partir da década de 1980, começaram a participar de movimentos sociais que lutavam por melhores condições urbanas aqui no Macedônia. Nesse contexto, meus pais tiveram uma expansão das possibilidades de vida e um maior conhecimento sobre direitos da população mais pobre. Assim, mesmo sendo da periferia de São Paulo, tive o privilégio de ter uma

família que sempre priorizou meus estudos e teve condições de me dar uma boa formação. Desde meados de 2000, toda minha família se organiza para que meus primos e eu tenhamos condições de disputar vagas em universidades públicas ou bolsas em universidades privadas. Por conta dessa organização coletiva, consegui acessar uma universidade pública. Vale ressaltar que o conhecimento da possibilidade de cursar uma universidade pública só ocorreu por conta da participação da minha família em movimentos sociais.

Especificamente em relação às mulheres, minha mãe na década de 1980 participava do Clube de Mães aqui do Macedônia. Ela se juntava com a mulherada para aulas de corte e costura e bordado e para, a partir da leitura da realidade do bairro e a reflexão crítica em cima disso, traçar ações práticas para transformação do contexto de carência e precariedade. Hoje, os Clubes de Mães são a principal inspiração que tenho para minha atuação política como mulher moradora da periferia, também foi uma inspiração importante para a construção do Casa Lab. Sempre que participo de ações feministas com mulheres aqui do território, resgato na memória o exemplo dos Clubes de Mães, que acredito terem sido as primeiras feministas das periferias, ainda que não se identificassem com esse termo. De certa forma, foi a organização coletiva dessas mulheres que possibilitou que eu chegasse aqui. Sou fruto desse processo, em que as mulheres desde sempre tiveram papel fundamental, ainda que nem sempre fossem as protagonistas. Levo quase como obrigação de vida, continuar, adaptada ao tempo em que vivo, a mobilização coletiva das mulheres periféricas, para que seja possível, cada vez mais, que mais mulheres e meninas tenham seu horizonte de vida expandido (informação verbal).⁹⁰

No segundo encontro, pedi para que mapeassem seu corpo, assinalando as partes onde se sentiam confortáveis ou tolhidas. Com esses desenhos, aliados à nossa cartografia inicial e todas as imagens que vieram à tona, combinamos de construir o projeto de um mural que seria realizado no mesmo dia, na frente da Casa Lab. Assim, no muro extenso que dá em um jardim, pintaram o corpo de uma mulher grávida, atravessada pela cidade de um lado, por água e raízes do outro. Dessa mulher, brotou uma árvore e imagens feitas em estêncil no encontro anterior – o símbolo do feminismo, flores e borboletas. Uma folha da planta costela-de-adão foi usada também como um molde por Antonia, criando texturas na parede. O mural coletivo pode ser, dessa forma, também uma forma de alinhar esteticamente as narrativas das participantes, que, nesse caso, permanecem na instituição que frequentam. Em cada encontro, é de suma importância compreender o grupo e delinear a intenção que carrega a proposição, com base nas táticas possíveis e formas de manter a integridade das participantes. Nesse caso, o mural foi realizado em uma área interna e

⁹⁰ Idem nota 83.

permitida do CDHEP, com uma temporalidade alargada e pausas para descanso e alimentação. Por ser o primeiro contato com o grafite de muitas delas, a aproximação ocorreu lentamente, mas de forma bastante animadora, atravessada por suas memórias e traços singulares.



Imagem 93. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 94. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 95. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 96. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 97. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.

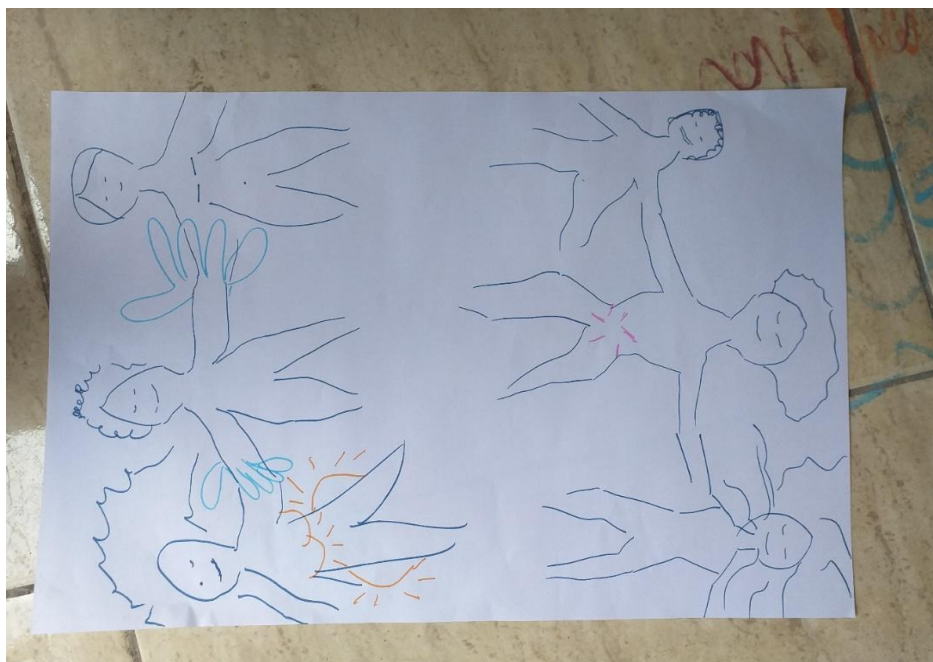
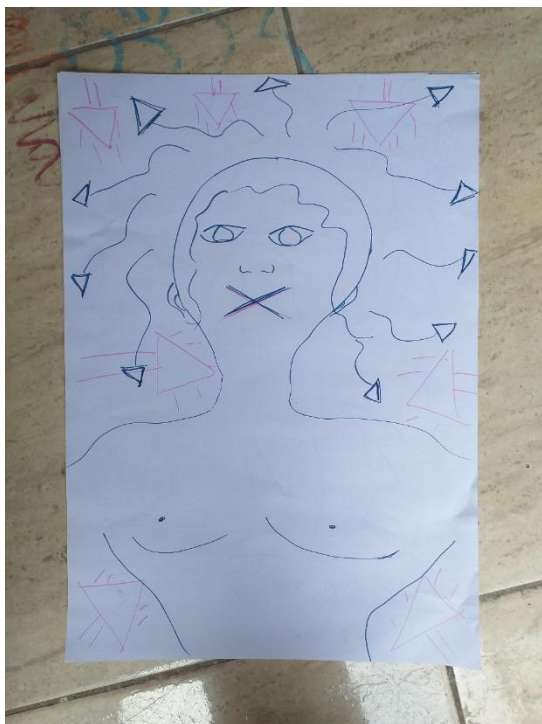


Imagem 98. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagens 99 e 100. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 101. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 102. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagem 103. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.



Imagens 104 e 105. Útero Urbe no CDHEP em São Paulo (SP). Foto: Carolina Teixeira.

Conclusão

Tempo que não é de amor
É de guerra
Calcula os segundos aí.
Cronista da angústia ele espera
Os dentes cravados na fera
O fim desse tempo sem fim
Cronista da angústia, há segredos
que só o teu corpo entendeu
a chave de fenda na língua
o corpo jogado na esquina
a tua lista dos 100.
Cronista do amor
tua angústia
precisa ancorar estratégia
pra todo o futuro existir
(e a vida fermenta os sentidos
olho por olho
gente por gente
marfim por marfim).⁹¹

Qual a importância de romper com os silenciamentos dentro do sistema grafite-pixação? O esforço de elaborar uma metodologia e disparar encontros criativos entre mulheres e dissidentes de gênero cairia por terra se, em meio a esse processo, reforçássemos a lógica dos regimes de visibilidades que operam atualmente. Nessa configuração do cenário, a investigação centrada a partir de personalidades artísticas e biografias, que concorrem para afirmar sistematicamente uma distribuição de inscrições urbanas desigual, tornam opacas agências fundamentais para a compreensão do contexto urbano. Além disso, a elaboração de um paradigma centrado na perspectiva linear dos processos históricos e que têm se circunscrito, atualmente, em um período temporal relativamente pequeno, ocultam relações fundamentais para o entendimento da forma como a linguagem do grafite se caracteriza contemporaneamente. O que temos observado é que, tanto a narrativa linear do tempo quanto a narrativa centrada em indivíduos atuantes nos últimos anos reforçam-se mutuamente para estruturar uma verdadeira *história de vencedores*.

⁹¹ “Poema de Horizonte”, do livro *Onde escondemos o ouro*. NILDA, D.M. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2016.

Trazer à tona outras experiências tem o potencial de deslocar o discurso dominante, ao revelar a forma como as diferentes escalas do espaço urbano são disputadas, estando ou não visíveis na paisagem da cidade. Assim, as investigações centradas nos registros visuais correm o risco de reforçar as hierarquias dos grandes projetos urbanísticos, da arquitetura e da propriedade. Percorrer os caminhos de corpos dissidentes através de sua relação com o espaço público, cartografar sua movimentação através de memórias coletivas e o vislumbre de íntimas possibilidades de revide criativo permitem que fissuras sejam abertas na compreensão da maneira como o grafite tem sido capturado e restrito ao campo da arte. Para além do discurso especializado, a linguagem referente às inscrições urbanas têm sido e permanece sendo espaço fértil para a **transmissão de saberes** do corpo, do território, da comunidade. Está profundamente vinculada a gestos e formas de conhecimento sincronicamente ancestrais e contemporâneos, que aparecem nos mapeamentos como condição primeva do desejo de saltar lúdica, estética e politicamente as escalas que cerceiam e configuram o cotidiano.

Os encontros da residência artística Útero Urbe são, ao mesmo tempo, uma tentativa de suprir a lacuna existente em relação à vulnerabilização das inscrições urbanas realizadas por mulheres, por meio de processos pedagógicos e cartográficos; e um registro reflexivo da atuação de grafiteiras que não se enquadram nas expectativas do campo artístico. A metodologia proposta e discutida por nós dialoga com a perspectiva cartográfica por supor, também, fundamental a consciência e ação diante do **lugar** ocupado por cada participante frente ao contexto em que se encontra. O mapeamento coletivo e os desdobramentos poéticos de suas estratégias foram, durante esses anos, replicados também em outras experiências, ensejadas pelas participantes dos encontros. Transformando onde necessário ou adequando as características das proposições a cada contexto específico, algumas mulheres contaram que utilizaram as ferramentas que conheceram em nossas rodas em outros grupos, como ocorreu em João Pessoa, no Uruguai, Chiapas ou São Paulo. Nota-se proficuamente a grande plasticidade da metodologia, reafirmando a centralidade de uma abordagem que se estrutura pela transmissão de saberes coletivos, das singularidades do território e das subjetividades, em detrimento do enaltecimento

de individualidades pontuais. Os desdobramentos possíveis em cada situação, são infinitos. A trama de cada encontro abre-se em camadas, podendo ser revisitada e tecida dentro de uma rede consistente de narrativas. No entanto, a cartografia deve fundamentar-se na atenção ao modo como os conteúdos são colocados, politicamente, como disparadores de discursos insurgentes ou, contrariamente, dados a conhecer por formas de controle externas ao grupo que o suscitou. Uma cartografia sempre é um risco a ser regido.

O *lócus* útero também é um signo que merece ser refletido e acompanhado em suas transformações simbólicas. No contexto que deu início a nossos encontros, o útero ainda era balizado como um lugar ao mesmo tempo invisibilizado para as mulheres e em disputa por agências externas de poder. É notável que houve um acúmulo, durante esses anos, de uma discussão sobre a corporalidade, sobre as determinações e identidade de gênero e sobre os papéis desempenhados pela mulher na sociedade. Crescem a cada dia imagens de úteros em flor, propostas de ginecologia autônoma e debates em torno de perspectivas não-binárias. Certamente, a ideia do útero não se encontra no mesmo lugar estratégico para nossas investidas poéticas e, talvez, tenha chegado a uma superação. Por isso, nos últimos encontros de Útero Urbe, apesar da metodologia permanecer, não temos partido do útero como disparador das proposições. Encontrar, em cada grupo, o ponto de partida ou a pergunta que incita a cartografia tem sido um desafio, mas também revela pontos de inflexão importantes a serem desvendados.

No mais, o processo criativo encorajado mutuamente, entre mulheres, marcando o cotidiano e o espaço público mostrou-se uma importante forma de alterar os discursos vigentes em torno da linguagem do grafite, na prática. Concatenar a reflexão e a ação nas ruas, inseparavelmente, é um esforço que exige o trânsito entre esferas muitas vezes conflitantes. Muito longe de resolver contextos estruturalmente desiguais ou propor interpretações totalizantes da realidade, o instrumento apresentado nessa investigação afeta a realidade imediata e investiga localmente a experiência que atravessa as participantes. Por isso, tem a potência da urgência - mas exige outros caminhos a serem desbravados, para agir em um campo maior de atuação e temporalidade. Um tecido complexo e colorido, por tecer.

Referências bibliográficas

ABARCA, Javier. **Da arte urbana aos murais, o que perdemos?** Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, v.2, n 2, 2016.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

_____. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo**. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BEY, Hakim. **Superando o Turismo**. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/superando_o_turismo.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2019.

CREANDO, Mujeres. **La Virgen de los deseos**. La Paz/Bolivia: Tinta Limón, 2005.

JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da Deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Corpografias urbanas**. Arqutextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008.

_____. **Elogio aos errantes**. Breve histórico das errâncias urbanas. Salvador: EDUFBA, 2012.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pichadores representando o contemporâneo**. Dissertação de Mestrado (Área: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ICONOCLASISTAS. **Manual de Mapeo Colectivo: recursos cartográficos críticos para processos territoriales de creación colaborativa**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MADERUELO, Javier. La definición de paisaje. In: **El paisaje: Génesis de um concepto**. Madrid: Abada, 2006. 15-39.

MESQUITA, André. **Sobre mapas e segredos abertos**. In: Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 2, p. 114-135, 2012.

_____. **Insurgências poéticas: Arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

nascimento, tatiana. **Da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra**. Palavra Preta, 2018. Disponível em: < <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/> > . Acesso em: 20 fev. 2020.

PAREDES, Julieta. **Grafiteadas**. La Paz/Bolivia: Ediciones Mujeres Creando, 1999.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1986.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção**. 3ª Edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP), 2003.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos**. São Paulo: Sesc, 2014.

SMITH, Neil. Homeless/Global: Scaling Places. In: **Mapping The Futures: Local Cultures, Global Changes**, Routledge, London, 1993. Tradução: Nilo Lima/junho de 1995. Cap.6.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34/Exo experimental org. 2009.

ROMÃO, Luíza. **Sangria**. São Paulo: selo do burro, 2017.

Outras Referências

Ôrí. Direção: Raquel Gerber. Produção: Ignácio Gerber. São Paulo: 1989, vídeo. Maçãs Podres: < <http://nucleogenerosb.blogspot.com.br/16> >

Performance “Illusions” de Grada Kilomba. Arte!Brasileiros. 2016. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hl9xtf0> >. Acesso em: 08 dez. 2018.

POLANCOS, Aurora; PRADEL, Antonio. **Entrevista com Suely Rolnik: A hora da micropolítica.** Portal Geledés. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-suely-rolnik-a-hora-da-micropolitica/>> Acesso em: 08 dez. 2018.

ROLNIK, Suely. **Suely Rolnik entrevista Grada Kilomba: A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba (32ª Bienal de São Paulo).** Laboratório de Sensibilidades. 2016. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/10/15/suely-rolnik-entrevista-grada-kilomba-a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-32a-bienal-de-sao-paulo-ao-final-video-entrevista-massa-revoltante-conversa-com-grada-kilomba-42-min/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

CABNAL, Lorena. **Especial: Território, Corpo, Terra.** 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MARQUES, Ana Clara. **Do Espaço limitado à Rede.** Disponível em: <<http://revistageni.org/06/do-espaco-limitado-a-rede/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

ANEXO I – Entrevista Ana Clara Marques

A entrevista ocorreu por volta das 19 horas, do dia 16 de fevereiro de 2019 na Casa do Hip-Hop de Diadema, durante o evento “Ocupação das Minas”.

ÁUDIO 1

ITZÁ: Estamos aqui com a Ana Clara na Casa do Hip-Hop em Diadema, bem simbólico. Eu queria saber de você... assim... passar um panorama geral como que primeiro você se socializou no grafite – como que foi esse processo – e depois vou perguntar mais umas coisas de memórias históricas que você lembra, porque a gente lê muitas teses e vê uma versão que é sempre a mesma. Então queria te perguntar aonde você nasceu e como foi esse primeiro contato com o grafite.

AC: Bem simbólico! Eu nasci em 1978, em Santo André, em um bairro de periferia bastante à margem, no caso bem longe do Centro. A cidade de Santo André é relativamente pequena com aproximadamente 700 a 800 mil habitantes, é pequena, enfim. É então um pouco longe do Centro, um bairro como quase toda periferia: um lugar extremamente rico em termos de possibilidades de lazer, que as próprias pessoas criavam, mas também um lugar violento como são as periferias.

Meu primeiro contato com o grafite começou começo quando eu saí do bairro, acho que quando eu tinha uns 12 anos. Quando eu saí do bairro, fui para o Centro, aí no trajeto do ônibus vi umas paredes pintadas e era *Guerra de Cores* na época, que eram o Tota, o Branco e o Puma, acho que os primeiros grafiteiros do ABC, é assim na mesma leva de São Paulo. E eu falei “*cara que legal dá pra desenhar grande*”. E eu já desenhava como qualquer criança desenha, todas as crianças desenhavam, mas a gente sofre vários processos. Tipo arte não é uma coisa que dá dinheiro, principalmente na periferia que visa muito a coisa do trabalho formal né, “*ah, não faz isso porque não dá dinheiro*”. Mas eu vi aquele desenho grande e a partir dali me alimentou aquela coisa do grafite, procurava coisas, mas não tinha referências. Na época internet não existia, mas eu sempre ia naquele mural na esperança de encontrar alguém e alguém me falar como que faz, mas puta deve ser menino que faz. Aí que começou o grande X da

questão, puta deve ser menino, deve ser homem que faz, como que eu vou chegar nele? Ele vai achar o que de mim, né? Isso eu já estava com os meus 15 ou 16 anos, né. Aí comprei uns látex e pincéis mesmo, e fui escrevendo meu nome na rua, chamava minhas amigas para escrever, via que elas não tinham muito interesse, mas meio que forçava a barra para não ficar sozinha, né? Tinha muitas amizades com os meninos, mas a gente tinha muita rixa, né? Porque, quem era melhor no futebol? Quem era melhor no vôlei? Aí existia essas competições entre a gente e eu gostava de competição na época, e hoje eu já me livreiro disso. Mas até que eu encontrei um menino, tinha o Alê que agora ele assina Anjo, na época ele pixava alguma outra coisa com Corvo e ele pixava e também tinha técnicas de desenho e tal, aí eu falei *“putz eu encontrei alguém que existe de verdade”*, e aí depois eu fiquei sabendo quem eram o Guerra de Cores e...

ITZÁ: Era uma crew, né?

AC: É, era uma crew, acho que foi uma das primeiras, junto com os Tupinãodá, eram bem antigos.

ITZÁ: E eles também não entram na história, né?

AC: Uhum... então, são meninos pobres, negros e de periferia. É o Tota né, que é bem conhecido. Puma que eu encontrei esses dias, alcoolizado, muito envelhecido e extremamente debilitado... é triste ver um menino, que ele inclusive fez um grafite que rodou o mundo, que era Jesus pregado em um poste né, um poste de luz crucificado na cidade. Aquilo na época, no final dos anos 90, gerou uma puta discussão. Porque, primeiro os católicos, pessoas mais conservadoras, diziam *“como assim pintar Jesus num poste?”*, outras pessoas dizendo *“não, a gente não tá fazendo isso com as pessoas mesmo? A cidade não crucifica a gente, não maltrata?”*. Então, foi bem bacana esse grafite, gerou uma puta celeuma, foi bem emblemático. Foi numa segunda mostra de grafite em Santo André, veio gente, muita gente de fora, gente de outro país, e aí ele fez essa pintura. E eles não tem registro, são meninos que... o Tota conseguiu (ficar bem) e os outros dois eu nem sei. O Puma eu sei que não está bem, não tá legal, né. Não consegui chegar neles, eles eram bem procurados na época. Mas eu consegui chegar perto, aí tinha uma menina que pintava com o Alê, aí

eu falei *“putz encontrei, eu vou poder chegar nela e conversar, né... e não ter problema nenhum com isso”*. Enfim, a timidez de uma menina conversar com outro cara, mas aí eu consegui conversar com essa menina, e aí ela mostrou meus desenhos pra ele, e ele falou *“não, você tem que pintar sim”*. Nisso eu já estava escrevendo o meu nome, aí eu falei *“ah, então vamos, vamos pintar”*. Aí eu comecei vendo revista em quadrinhos, eu lembro que tinha uma revista do Spawn que eu gostava muito dos traços e eu naquela febre: *“não eu tenho que pintar desigualdade social, as coisas da sociedade”*, existia uma pressão do hip-hop pra sempre se falar disso, né.

ITZÁ: E você já estava no hip-hop?

AC: Já, o hip-hop veio um pouco antes. Eu me interessei pelo grafite antes, mas eu demorei quase dez anos pra chegar perto de alguém pra perguntar algo, aí eu fui pintando por conta e não saía nada. Eu queria aprender a mexer no spray, o spray era a pedra fundamental, era a minha fissura. Aí eu ia nos eventos de hip-hop, comecei a colar em algumas... tinha o núcleo Nação que era uma posse de hip-hop, tinha posse Hausa, que são as posses daqui bem antigas. E aí comecei a me aproximar dentro do rap, mas ainda o grafite está bem distante. Era muito masculino, muito, muito, e era aquele masculino do tipo: *“você não tem acesso, essa parte é que você pode dançar, se quiser, mas mesmo assim nada de dar mortal e nem fazer pião, você só vai fazer uns locking”* – o que é muito difícil – mas, enfim, eles viam isso como mais feminino. Então era muito difícil ter b-girl que conseguia fazer alguma acrobacia, porque o corpo é ‘frágil’, e o grafite era basicamente masculino, não tinha espaço para a mulher. Depois eu consegui chegar a uma revista, que era a *Fiz* na época, que era uma revista feita com parceria entre os Gêmeos e alguém, e era revista que saía muito raramente... não era igual à do Binho que saía mensalmente... essa saía anualmente. Saiu acho que duas ou três edições. Inclusive, tentei buscar ela e não achei. E ali eu vi o grafite da Nina, que era chamada ‘Nina dos Gêmeos’. E aí começavam a vir os incômodos, que antes eram angústia, que me deixavam mais reprimida, que me deixavam com vergonha. Aí começou a me incomodar, eu pensei *“opa, peraí, tem alguma coisa errada, como que essa mina que pinta pra caramba aqui, é a menina dos Gêmeos?”*. E aí, a revista inteira eu não via mais ninguém, só tinha ela, mais ninguém.

ITZÁ: Que era namorada...?

AC: De um dos meninos, né? Não lembro de qual. E aí eu olhei *“não, tem alguma coisa errada, por que se eu tenho mão, tenho corpo, se eu me locomovo, se eu posso chegar no muro, por que que só tem eu?”*. E aí foi quando eu comecei a sair muito, sair do bairro... ir para outros lugares. Aí quando eu percebi que em casa começou a vir mais proibições: *“ah, você tá saindo mais que os meninos”*. Lá em casa são cinco: três irmãos, eu e a minha irmã. Quer dizer, eu fico mais fora de casa, do que os meus irmãos (homens). *“O ‘certo’ era que seus irmãos ficassem na rua e você dentro de casa”*, minha mãe sempre falava isso. *“Não, tá tudo ao contrário aqui, você é que tem que estar dentro de casa”*. Minha mãe sempre trabalhou fora de casa, era empregada doméstica, então eu limpava tudo rapidinho – porque era eu que tinha que limpar – e depois caía pro mundão. Então, é limpar a casa e cair pro mundo... às vezes não limpava, chegava em casa eram só as broncas no final do dia! Mas era esse o movimento e quando eu cheguei no hip-hop, comecei a encontrar mais os eventos. Aí nos eventos que aquilo ficou muito presente: *“poxa, eles pintam tudo, eles fazem tudo e assim... não tem espaço”*. Era como se a gente não existisse ali, a gente era mera espectadora e ainda a gente tinha que bater palma. A Nina é que estava porque era dos Gêmeos porque os Gêmeos tinham outro patamar na época. Eles estavam se estabelecendo, já estavam viajando pra fora. Os caras que tinham as técnicas e tinham desenhos magníficos – até hoje, né. Mas, ela era dos Gêmeos, podia ‘circular’... e a gente era só como espectadora mesmo. Então, a entrada se deu durante um processo muito longo de quase 10 anos e, mesmo com a minha entrada, não tinha visível o que eu fazia. Não era visível. Talvez como um bicho exótico: *“nossa tem uma menina ali pintando”*. Mas não como algo que compunha a situação: era um adereço que estava ali, era uma tomada da parede ali e a gente que pinta o resto.

ITZÁ: E só tinha você na época?

AC: Só tinha eu na época, nesse encontro inclusive que eu fui, a Nina estava lá. Tentei até conversar com ela, mas eles tinham ido embora muito rápido, então

não consegui acessar ela (sic)⁹². Mas, nesse evento, só estava eu e ela, era uma extensão de muro muito grande, veio gente de todo o lugar e na época não se tinha mostra de grafite, era Santo André que fazia só. São Paulo foi importar isso depois, mas era muita gente pintando. Foi incrível olhar tudo aquilo. Acho que tinha eu, a Nina e não lembro se tinha mais uma mulher ali. Eu lembro que tinha eu ali, e eu lembro que na época tinha uma divisão dos muros e nós pegávamos uns pedaços menores. Aí eu falei *“poxa, por que que não é do mesmo tamanho?”* (Homem) *Ah, então você quer pintar? Vamos ver se você aguenta terminar tudo*. Aí eu olhei aquilo, e me deu um pavor que eu falei *“caralho acho que eu não vou conseguir mesmo, devia ter ficado com o espaço menor, por que eu acho que não vou conseguir preencher esse espaço todo”*. Me bateu uma neura, porque me estimularam, né? Uma autossabotagem, né? E aí foi a hora que me deu um bug, que me travou, mas eu fui fazendo, fui preenchendo, aí eu falei *“mano, vou parar com essa coisa de ter uma estética”*. Porque existia uma disputa de estética, sabe? Era presente ali, quem desenvolvia uma técnica mais difícil, quem conseguia chegar mais perto do realismo, não se tinha algo pra além disso. Esses eventos começaram a me empapucar por causa disso também. E aí, basicamente, só tinha eu e mais ela, não tinham outras mulheres.

ITZÁ: E isso era nos anos 1990 assim?

AC: Final dos anos 1990, tipo 1999... 1999 ou 1998.

ITZÁ: E aí começou isso depois dos anos 1990, né?

AC: E aí assim, o que eu percebi, depois de 2001 ou 2002, começou a aparecer outras pessoas. Com a Revista Grafite, que eu não sei bem o ano que ela começou a ser circulada, ainda não aparecia... lembro que se a gente pega os primeiros números da revista não tinha... talvez a Nina estivesse lá no meio, porque lá no meio do mural dos Gêmeos ela estava lá pintando, mero acaso, né? Mas não tinha trampo de mulheres, mesmo já tendo mulheres pintando. Então a gente não tinha acesso a isso. Quer dizer, era muito mais difícil da gente se encontrar, inclusive, porque pra eu encontrar a Fernanda (Sunega), e a Fernanda é de Campinas e a Pri lá do Rio de Janeiro, demorou mais ou menos

⁹² O uso do sic é apenas um lembrete aos leitores de que lidamos aqui com a linguagem oral, portanto menos presas às normas gramaticais.

uns quatro anos. Aí começou a vir a internet, aí a gente meio que pesquisava. Quando pesquisava vinha muito grafite com pornografia, não sei, mas nos Estados Unidos tem muito essa associação do hip-hop com pornografia...

ITZÁ: De pintar a mulher, né?

AC: É tanto de pintar... tinhas umas coisas bem bizarras, tanto é que, nesse encontro, na segunda Mostra de Santo André... uma coisa que eu fiquei... que foi uma das primeiras tretas que teve, eles chamaram duas profissionais do sexo, duas prostitutas, e pagaram elas (sic) pra fechar o corpo delas. Eles fizeram zine na época, tiraram fotos e eu fiquei muito possessa com isso. Acho que acumulou a raiva de toda a invisibilidade que se tinha, né? Em relação às mulheres – no caso comigo – aí quando eu vi aquela cena foi tipo: “caiu”. Não dá... existe sim um machismo, existe sim uma violência. Não sou eu que não consigo pintar, não sou eu o problema, não sou eu que devo me comportar como uma moça comportada e... inclusive essa coisa de sexualidade é muito ruim nesse meio, né? Porque você já tinha uma restrição enorme e não pode demonstrar isso... os tabus, né? Mas aí, quando eu vi essa cena eu falei *“não, está tudo errado, tem alguma coisa zoada e ruim acontecendo”*. Aí que eu comecei a me enfiar mais, na época eu cheguei a fazer parte de uma comissão de grafite que se montou na época... Dentro dessa comissão só tinha os meninos é óbvio. A mulher que chamava a reunião, era a Vânia, quando ela me viu ficou feliz. Aí eu falei *“putz, ainda bem que é uma mulher!”*.

ITZÁ: Era da prefeitura?

AC: Era da prefeitura essa comissão e eram debates do tipo: os grafiteiros brigando pra pintar a cidade e os pontos que eles queriam; e os arquitetos dizendo que não, que a cidade tem pontos que tem que ser cinza mesmo ‘a cor’. Enfim o mote da cidade é esse. E a treta era basicamente essa. E aí quando eu entrei... eu entrei, a discussão estava nesse nível. *“Mas o que você está fazendo aqui?”* Aí eu falei *“Eu vim aqui porque me convidaram”*. Na época o Igor falou que eu podia vir e tal, né? Aí foi quando a Vânia falou *“Não, que legal, você é super bem-vinda. Que legal que tem alguém”* e tal. Mas aí, eu reparei um incômodo em um dos meninos, que pagou pra profissional do sexo pra pixar o corpo dela, estava lá. E aí eu já tinha ouvido falar muita coisa dele né, porque eu

já tinha reclamado na época. Mas eu estava só, eu queria escrever um manifesto, eu queria escrever na hora. E eu lembro que tinha uns meninos que falavam *“não, você não vai fazer isso não, você vai se queimar, você vai perder o espaço”*. A coisa da gourmetização, né? Você, para fazer parte disso, tem que entrar na regra deles né... e a regra do gourmet é: pintar e sair calado, é enfeitar a cidade, é colorir ela (sic) e deixar mais agradável. Aí, eu percebi *“Se eu falo, eu tô fora?”*. *“Sim, se você fala está fora”*. Aí eu falei não. Nessas primeiras reuniões, eu pautei algumas coisas, *“Ah, mas não tem outras meninas que pintam?”* Aí já começaram os incômodos: *“Por que você tá perguntando isso? Onde vai dar isso? Aí eu falei: “Não, porque eu acho legal ter outras pessoas, é só vocês que pintam?”*. Aí eu comecei a questionar os parâmetros que iriam aprovar essas pessoas que iam pintar nessas mostras. Eu achava estranho ter uma banca de pessoas que vai aprovar quem vai poder pintar no evento ou quem não vai. Então se tinha também uma elitização do grafite.

ITZÁ: Já naquela época?

AC: É, já nessa época. Então, tinha o grupo seleta que eram os grafiteiros, que foram apadrinhados pela prefeitura, e aí receberam essa congratulação de bom grado porque absorveram rapidamente a estrutura. Eles passaram a ser realmente julgadores de arte... assim, arte de rua. Eles andavam como julgadores, eles circulavam nos eventos como julgadores. Rapidamente absorveram, ‘esses são o grupo seleta’. Eu entro nesse grupo seleta e começo a observar que aquilo ali na verdade era o que me tirava também, porque as mesmas regras que eram postas para quem não pintava tecnicamente do jeito que eles queriam, também era o que me tirava: *“você não vai entrar nisso daqui porque a sua técnica...”* ou então: *“Não, a gente deixa uma porta pra você, só tem você mesmo”*. Mas, era bem nítido né, a estrutura que eles corporificaram era essa, julgadores de arte e aí eles que aprovavam quem ia pintar ou não. Esse sistema foi criado na prefeitura e absorveram rapidamente. Tanto é que toda a comissão de grafite, que é montada em todo o Município, tem essa função muitas vezes. Falar em qual lugar eles querem pintar, a prefeitura dá um tema, era tudo muito tematizado na época. E aí as pessoas mandam desenhos temáticos, e aí eles aprovam, era esse o sistema durante anos... durante anos.

E foi assim que foi rolando por um tempo.

ITZÁ: E a história do grafite pelo ponto de vista das mulheres? Eu vi que você compartilhou a história de algumas mulheres e tal. Pra você, como que veio essa história pro Brasil? Sabe, porque em todo lugar que eu leio, parece que foi... É como é que é o nome daqueles mano? É... o Gitahy, os Gêmeos...

AC: Os Tupinãoda depois né...

ITZÁ: Aí junta umas coisas que não tem nada a ver uma com a outra...

AC: Sim, rs. É, tem o menino da bota, né o... esqueci o nome...

ITZÁ: É o Vallauri, né? Que são pessoas que não vêm do mesmo lugar, que nem estavam fazendo pela mesma intenção, desconfio.

AC: Ah é, são histórias contadas. Acho que um povo sem história acaba absorvendo histórias que contam e pegam aquilo como característica. O hip-hop sofria muito disso né? Como foi uma coisa importada... parece que tem uma carência de história nossa mesmo e aí a gente foi procurando coisas pra adornar essa história e construir ela (sic). A história que chegou até mim, de grafite, foi essa história também. E a pergunta que sempre ficava. *“Poxa, não tinha uma mulher ali no meio? Não tinha uma mulher ali no meio? Lá nos EUA, não tinha uma mulher que pintava vagão, não tinha uma?”* Então, isso foi permanecendo. E vai questionar isso nuns grupos de homens, nessa época! Falavam: *“Ué, a história está aí, foram exatamente esses caras... você está viajando”*. Fui até a uma exposição do Alex Vallauri, porque lembro que pra você... tinha sempre uma cobrança pra saber a história do grafite, todos os nomes em inglês, isso eu também não gostava: falava tudo em português. E a galera falava *“Ah, as letras tudo embaralhada, bomb as letras gordinhas, o cap é o pino, spray a lata”*. Então, sempre tirei o inglês, aí falo pino até hoje. Tem gente que olha pra mim e pergunta *“O que que você quer?”*. Aí eu *“O pino, o pino!”*. *“Ah! É o cap?”* Eu até esqueço esse nome. Mas, a história que me chegou foi essa também, não foi eu que comecei a falar. Mas o incômodo ficava. Porra, então não é pra gente, caralho. Mas como se eu tenho duas mãos, se a parede tá lá, se o muro... se eu posso correr, por que que não tem? Aonde estava a mulher na arte?. E aí, nessas de pesquisar outras mulheres atuais – porque era um pouco inacessível a Nina né, não tinha um acesso – não sei se tinha uma blindagem dos caras, ou se ela mesma, né? Às vezes a gente está com tudo ali na mão e a gente acha que não

está faltando nada, não sente a necessidade de ir atrás, não sei. Mas, aí pesquisando muito, acho que em 2003 que eu fui conhecer a Fernanda. Aí eu falei *“caralho tem uma mina lá de...”* Até então, São Paulo, tinham umas meninas de São Paulo, mas não queriam conversar sobre essas coisas. Era essa questão do mérito né: *“Eu lutei muito pra estar aqui e tá bom assim. Eu acho que as meninas têm que lutar também, né?”*.

ITZÁ: Tinham As Noturnas, né?

AC: Tinha, tinha, mas não tinham muito... A minha busca era por mulheres que tinham... Que também não sei se foi erro, ou enfim, não sei se foi um erro meu, mas eu estava em busca de mulheres que queriam questionar, e fazer um movimento de quebrar o paradigma.

As Noturnas, eu conheci mais ou menos na mesma época que eu conheci a Fernanda, aí eu mandei um e-mail. Eu tinha um trampo que ficava no computador, aí depois eu levei uma puta bronca, porque eu não sabia que dava pra ver o histórico de navegação, aí tipo: grafite, site pornográfico, grafite, grafite. *“Que, que você tem? Você fica pesquisando esses caralho!”*. *“Não eu tô procurando gente, eu tô encontrando”*. E aí, eu encontrei a Fernanda e automaticamente a gente veio se encontrar ao vivo. Nisso, nos primeiros diálogos elas relatando as mesmas coisas: *“Aí, aqui no RJ tá foda! E a TPM, é a primeira crew do Rio de Janeiro de mulheres, né?”*. E era a mesma coisa: espaço menor, invisibilidade, eventos só pra adornar. Era sempre... então pensamos: *“Peraí, se tá acontecendo a mesma coisa, acho que no mundo está acontecendo isso também. O que a gente vai fazer para mudar isso?”*. Aí a gente pensou na Rede (rede Grafiteiras BR), tentamos divulgar na internet, e aí a gente teve a surpresa. Depois de um mês tinham mais de cinquenta mulheres, tinha mulher da Argentina, tinha uma mina do México, uma mina de Berlim. Aí eu falei: *“Caralho mano, viu só? Todas com a mesma situação”*. O legal disso é que como não estavam no boom do grafite, muitas daquelas mulheres estavam pintando no anonimato mesmo assim. Nenhuma pintava em eventos, nenhuma era chamada pra pintar, as únicas que eram chamadas era eu, a Prima e a Fernanda. Por isso que a gente conseguiu se achar, porque a gente estava meio que visível na internet, as outras meninas não. *“Ah, eu pinto já há uns cinco anos”*. *“Caralho desde 1999 essa mina pinta?!”* *“E ninguém fala de você, né?”*

Falam nada. Tinha uma mina lá de BH, outra lá do interior, daí tinha a Cores de Belém, que era uma crew de Belém do Pará, que tinham duas mulheres que pintavam fodasticamente. A gente conseguiu se conhecer. Então, estavam acontecendo coisas e isso não subia pra superfície de maneira alguma. Não tinha, só tinha uma invisibilidade mesmo. Nisso, depois de dois ou três meses já tinham mais de cem mulheres. Aí foi o boom, e aí foi que a gente conseguiu fazer um encontro presencial. E que a gente conseguiu colocar algumas pautas e conseguiu fazer mais quatro encontros em outros estados. Mas é engraçado, também, porque muito das entradas de muitas mulheres é pela via da relação afetiva-sexual. Tinha muitas das meninas que o mundo era apresentado pelos homens, e se o cara apresenta você vai ter que seguir a regra do cara, né? Então era muito comum as mulheres não se verem na discussão porque falavam *“ah, mas eu acho que vocês estão exagerando, porque o meu namorado não era assim”*. Apesar que a gente não estava colocando pressão no namorado em si. A gente só vê um fato, que o mundo não nos quer. Esse mundo da arte não quer a gente, aí a gente ainda estava lutando pra ser inserida. Até que a gente parou e falou: *“não, mano, vamos parar com esse negócio de se inserir, vamos fazer o nosso rolê, vamos fazer as nossas mostras, ter os nossos projetos, quem sabe a gente faz uma revista nossa”*. O que não rolou. Mas a gente fez fanzine, conseguimos nos encontrar várias vezes, mesmo morando muito longe, então isso a gente conseguiu.

ITZÁ: Vocês conseguiam fazer rodas de conversa, essas coisas?

AC: Conseguimos, o primeiro encontro que a gente fez foi uma roda de conversa lá no Fórum Social Mundial, aí fez uma roda bem grande, acho que tinham mais de cinquenta minas – tinha uns três caras lá que falavam um monte de merda, na época né, não dava pra mandar o indivíduo tomar no cú, mas a gente praticamente fez isso. Mas a gente teve que calar a pessoa porque realmente existia um silenciamento.

FIM DO ÁUDIO 1

ÁUDIO 2

AC: O que era mesmo que a gente estava falando, Carol?

ITZÁ: A gente estava falando sobre as... os encontros né, teve um no Fórum.

AC: É, todos eles em formato de roda... esse em Porto Alegre a gente aproveitou o Fórum Social para se encontrar lá. Porque ia ter acampamento, ia ter tudo isso. Ia ter o acampamento lá do hip-hop, aí a gente aproveitou. Nessa conversa, estava tendo... ia ter uma roda de grafite. E a nossa roda ia acontecer exatamente nessa roda – não é que não tinha gênero, sendo masculino é óbvio: era só roda de homens, mas não tinha nada marcado. O nosso não, era roda “mulheres e grafite”. Aí no mesmo momento a gente veio pra nossa. Estava acontecendo meio que simultâneo, a gente saiu da tenda e foi pra uma outra tenda. Aí já começou o grande incômodo: *“Onde já se viu? Por que que elas não...”*. E a gente estava em um número muito grande. Então foi interessante, porque eles estavam em um número menor, a gente estava num número muito maior, com umas demandas muito, muito, muito vivas. A demanda era: a gente quer pintar. A demanda era: vamos acabar com essa porra de violência. A demanda era: olha essa revista Grafite tá fazendo uma pá de... tá dando uma imagem nossa que não é, tá apagando o grafite da gente, o nosso grafite não aparece. Então, as demandas eram essas, as demandas deles eu nem sei o que eram. Acho que eles iam decidir qual parede mais é... que aparece mais pra pintar.

ITZÁ: O que eu fico pensando nesses bagulhos é... se você cria uma revista que fala sobre grafite e você só fala sobre grafite de homem, você, ao elevar uma situação e hierarquizar, acaba apagando outra...

AC: Exatamente... Tanto é que, quando eram feitos quadros dos nossos desenhos, tinha aí também um grau de comparação de técnica muito zoada, assim que não sei se era proposital, não sei se era medo do cara mesmo. Enfim, mas tinha uma disposição das imagens muito ruim assim... a própria fotografia. Enfim tinha uma série de coisas, que a gente enxergava e falava *“meu isso não está legal”*. A revista foi ficando cada vez mais esteticamente bem melhorada, em termos de... que ela foi circulando cada vez mais, ela foi ganhando notoriedade, mas a nossa imagem ainda estava lá do mesmo jeito. Nesse primeiro encontro, já tinha saído a ACB na capa, dizendo embaixo *“nem parece*

mulher que pinta". Essa foi a capa da ACB, por que a ACB fazia um wildstyle, que era famoso, as letras embaralhada lá, e ela era muito foda.

ITZÁ: De onde que é ela?

AC: Ela é Chilena. E a ACB morreu, ela teve câncer no estômago... acho que tem umas meninas que vão fazer uma homenagem a ela. Mas, é... a gente tinha ela como uma mulher fantástica, porque, porra, primeiro por ser latina; e segundo pelo o que ela fazia mesmo, ela vinha de uma bairro de periferia, ValParaíso, onde ela morava. E aí veio uma capa, com ela embaixo escrito: *"nem parece mulher que pinta"*? Aí foi a gota d'agua pra mim, porque já tinham situações de não ter os nossos trabalhos né? E é muito louco porque, quando eu reclamava disso, automaticamente um desenho meu ia pra lá, só que eu não me calei, eu não quero...

ITZÁ: Eles estavam te dando uma bolacha...

AC: Não quero isso amiguinhos, não quero compensações, inclusive se o meu não aparecer está ótimo, não é isso que eu quero. Está faltando as mulheres do Brasil aqui nessa revista, e eu tenho certeza que essas mulheres... elas mandam as fotos, mas tem um cara lá que seleciona essas fotos. É a mesma estrutura da comissão, me parece que todos os meios de comunicação e o Estado... Ele vai dizer quem é que deve aparecer e quem é que não deve. E quem vai aparecer? Vai aparecer aquele que eu quero, aquele que vai me trazer mais benefício. Quem vai aparecer na Revista Grafite? É o desenho dos caras, *"é os meus amigos, é aquele, que eu artisticamente e esteticamente acho que pinta bem"*. A gente é... eu lembro de uma fala numa reunião, que tinha mais ou menos uns oitenta grafiteiros, tipo uma assembleia que estava rolando, porque ia rolar um encontro internacional de grafite, e aí só estava eu lá. E aí o menino, que era assessor da juventude né, bem incomodado também, eu falei *"é... que bom, pelo menos o cara que está ali ditando as regras, também está incomodado com a situação, né?"* E aí eu pedia a fala, ninguém... os meninos já me atropelavam, eu levantava a mão e atropelavam. Eu já ia levantar, aí ele falou: *"Ei Ana fala aí"*, aí eu falei: *"Então gente, eu acho que nesse encontro, a gente podia também fazer uma discussão do porquê as mulheres não estão pintando"*. *"Ah! Pra quê?! É! Tem a resposta: Não estão pintando porque não querem. Ah! O muro tá ali!"*.

Aí eu falei: *“Não é possível”*. *“Ah! Você está trazendo uma discussão ridícula, isso aí é uma discussão do século passado, isso aí é da época da minha vó, imagina. Hoje não, hoje você está aí pra provar, que mulher pode pintar”*. Enfim, a discussão de gênero era ainda muito tímida, ainda né? Mas aí eu olhei: *“Mas, aonde é que está a sua mulher agora, Chorão?”*. A mulher dele, estava lá fora cuidando das três crianças... não, na época ele estava com duas. Mas, então é um pouco disso, tipo *“cadê a sua mãe?”*. *“Ah, tá lavando... provavelmente ela deve estar lavando a sua louça”*. *“Então assim, vocês acham que eu tenho o mesmo tempo, que vocês têm pra... vocês acham que eu tenho a mesma entrada na rua, que vocês têm? Por que quando eu tô pintando na rua, eu tenho que tá ligada nas outras coisas também, não é só a polícia não”*. E na semana passada, eu tinha ido pintar sozinha num parque lá perto né – fui eu e uma amiga na verdade – o menino chegou e falou: *“Eu vou levar as suas latas”*, e eu falei *“Não, você não vai levar”*. Ele falou assim: *“Eu vou levar sim”* e ele com uma faquinha aqui... aí eu falei *“por que você vai levar as minhas latas?”*, *“Por que você tá aqui e eu vou levar embora”*, ele pegou minha mochila e levou embora. Ainda corri atrás, mas não deu muito certo. Então, isso é uma situação. Mas tem os caras, que, enfim, nosso corpo quando tá na rua parece que é público, né? Então você tá sujeita a outras coisas que, enfim, talvez você não deixaria a sua mulher pintar de noite, de madrugada, fazer uns trem. *“Claro que não, ela não sabe nem correr”*, aí eu falei: *“Mas, quem disse?”*. Aí começou uma discussão mó bizarra né, quem olhava de fora, hojealaria *“mano, esses caras são uns escrotos”*. Mas não, era uma discussão que se fazia na época, simplesmente era completamente natural o cara sair pra pintar e a menina não estar nesse cenário. Pode até estar no cenário do dia, vigiada por mim, mas sozinha jamais. Isso foi o que me atrapalhou também, em ter mais autonomia, porque como sozinha era muito difícil pintar, a autonomia era mais complicada. Eu não tinha... na época, eu meio que obrigava as minhas amigas a ir pra não ficar só. Mas os encontros né... depois do encontro, teve mais um encontro em Porto Alegre, também foi em formato de roda, aí a gente já avaliou, mandou uma carta pra revista (Grafite) né, reclamando disso, falando da exposição do corpo da mulher. A resposta do Binho foi ridícula.

ITZÁ: O que ele falou?

AC: Ele falou que as revistas de hip-hop, de skate, de surf, todas são assim... todas são assim e é assim que se vende... é: *“Eu não vou mudar, não vou mudar porque senão eu não vou vender revista”*. Isso está na revista mesmo.

ITZÁ: Ele respondeu na revista?

AC: Ele respondeu na revista. Ele publicou a nossa carta e na parte de trás está a resposta dele, ele escreveu tudo, e eu não acho essa revista de modo algum, não acho. Mas, eu tenho as discussões que eu fiz com ele por e-mail, porque ele ficou sabendo. Porque os caras que estavam fazendo reunião mandaram um olheiro lá, e ele ficou sabendo automaticamente o que estava acontecendo no fórum. Ele: *“Ó as mina, tão se reunindo lá, tão falando mal de você, as mina tão falando que vai chega chegando”*, e aí na hora ele veio falar comigo. Então é, tinha cara lá vigiando a gente, assim, passando todas as informações, e a resposta que veio foi essa, que a Revista Grafite é uma revista majoritariamente para homens, que as meninas não enviam fotos. *“Ah! Vocês nem enviam fotos”*... E que se eu quisesse teria até um espaço... se eu quisesse... se a Rede quisesse teria até um espaço. *“Mas, vocês precisam pintar, vocês precisam pintar mais”*. Aí tem uma cobrança da quantidade. Quer dizer, como o meu corpo vai estar na cidade? Dita até a quantidade de vezes que eu tenho que pintar. Isso era uma cobrança muito forte em cima da gente, que não tinha nos meninos: *“Ah, mas vocês não pintam quase, vocês pintam de vez em quando”*. Então assim, existia um controle de tudo. Da sexualidade também. Teve um período que chamavam de ‘maria lata’. Se você ficasse com algum cara do grafite ficava marcada, ficava marcada, você seria chamada de ‘maria spray’, tinha ‘maria gasolina’, ‘maria spray’, uma coisa assim, ‘maria latinha’. E eu já achava tudo aquilo muito absurdo. Nessas rodas, a gente conversou sobre isso, foi tenso porque algumas meninas tinham relação com os caras e não se falava nomes, mas automaticamente elas se doíam porque elas estavam também numa relação meio abusiva. Depois a gente... em São Paulo, teve outra roda de conversa, teve exposição e a pintura no cemitério lá no CCJ Cachoeirinha, e depois em Santo André, depois que a gente fez uma outra roda também.

ITZÁ: E vocês chamavam um encontro nacional, assim?

AC: É, encontro nacional. Em alguns, a gente teve a participação de algumas meninas mais latino-americana mesmo. Eu não lembro se veio alguém de fora do latino, foram mais latinas mesmo. E na Bahia já teve uma coisa um pouco mais tensa, porque é... a gente estava maturando ideias, e aí a gente começou a ser chamadas pra ir em outros lugares. Eu lembro de o SOS Corpo, que é uma ONG lá de Recife, que trabalha com sexualidade, chamou a gente pra um encontro, pra conseguir uma grana pra fazer um projeto. A gente escrevia muito projeto, a gente fez levantamento de.... tudo isso a gente tem arquivado, a gente tem levantamento de perfil: da onde é, tem questionário, tem registro fotográfico de todos os encontros, alguns com mais imagens, outros com pouca, porque a gente não tinha máquina na época, mas todos ele é... a dinâmica desses encontros, o que era? Não era só pintar, então a gente tinha um dia pra conversar e outro dia pra pintar. E sempre nessas conversas tinham que ter algumas demandas. Então era uma coisa que a gente... porque sempre tinha demandas e, às vezes, se a gente não colocasse num papel a gente não tinha um norte pra correr atrás. Porque aí a ideia não era só juntar gente pra pintar, a ideia era a gente: *“Tá, e depois disso, e depois disso a gente faz o quê?”*.

ITZÁ: Tem que ir abrindo caminho.

AC: Exatamente.

ITZÁ: E como que... foi quanto tempo assim de duração essa rede?

AC: Foi de 2003 até 2016? Acho que em 2015 foi o último encontro, que foi em Salvador... não 2014. Mas é que se manteve em 2015, os diálogos.

FIM DO ÁUDIO 2

AUDIO 3

AC: Então, em 2015, a gente teve um encontro na Bahia, foi um encontro mais tenso. Tinha um movimento de tentar fazer uma ONG e a gente não queria, eu particularmente não queria, a gente tinha ideia de ser uma coisa horizontal. Mas quem geralmente puxava as coisas era mais a gente mesmo.

ITZÁ: Era você, a Sunega...

AC: É a Sunega e a Prima, que saiu de cena um tempo, mas depois voltou. Mas era sempre a gente, então era... meio que criou assim um sei lá, um clima. Não sei se foi pela gente, não sei né, se a própria questão de gênero, tá mais 'mortificado' por não se sentir autônoma gerava isso... Mas era mais um movimento nosso mesmo. Aí o negócio foi crescendo, e crescendo, tinha essa ideia de... aí criou-se a necessidade de fazer... como que chama? Não é mandato, acho que é um...

ITZÁ: Carta de princípios?

AC: Carta de princípios! Aí começou o negócio a ficar mais complicado, porque tinha a necessidade também de, por ser 'invisibilizada', tanto por estar numa sociedade capitalista mesmo, de se tornar visível enquanto artista. Então, em alguns ângulos apareciam e tudo bem, é isso, ocorre assim. O ruim é que passou um pouco dos limites quando uma das participantes, ela foi pra um encontro e ela apresentou a Rede Grafiteiras BR, e ela ganhou um prêmio e foi pra Alemanha. Aí o negócio começou a ficar mais complicado porque a gente se sentiu, aí ninguém mais tinha... todo mundo era meio desconfiada com todo mundo. Aí ficou um clima meio tenso mesmo, e aí a necessidade dessa pessoa transformar a rede numa ONG. Aí juntou com uma outra ONG lá do Rio de Janeiro, e aí a gente não queria...

FIM DO ÁUDIO 3

ÁUDIO 4

ITZÁ: Agora vai Brasil!

AC: (Risadas) Então... Aí o encontro na Bahia foi o último presencial. Depois a gente teve debates na rede, mas é... Esse lance, dessa situação, deixou a gente muito balançada. E a gente é... Tudo era muito novo, tudo era novo né. Fazer os encontros, os projetos, a gente foi aprendendo a escrever, a gente foi aprendendo a... né? Tinha algumas meninas que faziam um zine e a gente foi aprendendo a fazer. Então a gente no coletivo, na internet a gente foi aprendendo a fazer tudo junto. E aí é... quando lançou essa bomba da desconfiança, ficou meio complicado as relações, assim. E aí... eu meio que:

“Preciso jogar minhas energias pra outra coisa”, porque 100% das minhas forças estavam indo pra rede. Daí eu comecei a ficar um pouco doente, passava muito mal com a tinta, eu lembro que tinha uma lata de spray da ProLine. Aquilo lá me intoxicou de uma forma, fui parar no hospital vomitando, era uma tinta grossa, que tinha um cheiro, não era de tinta, era tipo tutti-frutti. Eu lembro que eu falei *“mano, essa tinta tá estranha, véi”*, eu fiquei muito mal, acho que teve um dia que eu estava pintando. Ó, o único... olha essa casa de hip-hop está aqui há décadas e eu só pinte aqui uma vez, eu fui nessa parede de trás aqui e nesse dia eu passei mal. Só que no outro dia, eu fui em outro evento e eu pinte com a mesma lata, aí eu dei um ptzão assim, acho que uma intoxicação mesmo, aí eu dei uma parada. E aí eu dei uma parada, depois eu continuei. Aí que eu percebi, *“putz, tenho que me cuidar”*. Mas aí eu não conseguia ficar parada e aí a gente acabou fazendo outros grupos, pintando junto, e aí a Prima saiu um pouco de cena mesmo, ela teve então um período que ela ficou muito mal... é, e ela está mexendo com coisas naturais, como meditação...

ITZÁ: Deu um piripaque?

AC: É, deu um piripaque nela, e eu acho que foi mais tenso assim, bem mais complicado. Mas são processos que a gente deposita muita... é sei lá, é a coisa da desconfiança mesmo na sociedade capitalista, né? Não era pra tanto, mas foi o modo que a gente reagiu, na época.

ITZÁ: Mas, você acha que teve a ver com o grafite?

AC: Ah... Eu acho que tem a ver com esse grafite, esse modelo masculino sabe? Porque é um modelo masculino, esse modelo de, tipo, um derrubar o outro pra se sobressair, né? Essa era a grande dificuldade da gente de conversar sobre isso, porque parte das meninas tinha essa vontade, porque a gente aprende a pintar, a gente aprende no mundo masculino, né? A nossa técnica só é aprovada pelo olhar masculino, inclusive, talvez a nossa técnica é desenvolvida a partir de um olhar masculino, eu acho. Que aí é uma coisa que a gente começou a refletir depois. Que era o que: A gente tinha que, promover uma estética antiestética. *“Mano, vamos rabiscar tudo!”*.

ITZÁ: E o que que é?

AC: O que era exatamente não é... a gente não tinha muita ideia assim, mas a discussão era: se a estética é masculina, se o nosso olhar sobre o mundo é masculino e talvez se os nossos desenhos.

Se a gente for olhar, e a gente começou a analisar é... coisas que a gente fazia, os desenhos das mulheres. Tinha muita coisa de mulher ali... Mas ainda tinha uma força da gente tentar abstrair aquela técnica, que era a técnica masculina. Que é uma técnica imposta por essa estrutura do tipo *“quem vai poder pintar nessa minha mostra”*. Então a gente acabava caindo na regra para ter espaço nesses espaços. Então é, nos nossos eventos a gente nunca teve essa preocupação não, vai desenhando e foda-se, entendeu? No máximo a gente fazia um fundo único e... vamos desenhar! A gente não queria nem pôr temática, nem temática a gente colocava, que era uma coisa que não tinha. Todos os eventos eram temáticos: *“Ah! Vamos falar sobre educação. Vamos falar sobre o meio ambiente”*. A maioria das mostras eram assim e a gente foi quebrando aos poucos. Só que essa estética antiestética a gente começou a pensar depois do processo da Rede. Porque eu lembro que tinha uma discussão, muito dos desenhos ‘fofoleches’, né? Uns desenhos de florzinhas e bonequinhas, que inclusive era uma estética que a Nina tinha. Mas, é... parece que era colocado em baixo assim: *“Ó: Esse desenho aqui é de menina, esse desenho aqui é de homem”*. E aí que a gente começou a perceber que, perai: *“Primeiro: por que que a nossa estética parte de uma questão muito infantil?”*. Acho que essa é uma questão. *“E por que que isso é colocado num lugar tão ruim assim? Como se fosse um... Como se não fosse arte, entendeu? Ah! Ela está aprendendo então, né”*. *“E como isso é um processo de aprendizagem e como elas estão sempre aprendendo, elas nunca vão conseguir chegar numa técnica igual à nossa”*. Por isso que a ACB saiu na capa da revista, fazendo as letras embaralhadas, e um cara escreveu embaixo: *“nem parece mulher que pinta”*. Era exatamente isso, ela não pintava desenho de menina, só que também, em contrapartida, também colocam-se as mulheres que não pintam desenho de meninas como se elas tivessem acima dessas mulheres que estão aqui. Aí cria uma rivalidade ‘bizarrríssima’. Que, às vezes, aconteceu mesmo de... e aí a gente só foi pensar nessa estética depois. Quer dizer, além de criar uma estética pra gente, ainda rivalizam e colocam a semente da discórdia, né? Então

é... tinha muito isso também, eu acho que ainda hoje, de uma certa forma. As meninas que pintam realismo, por exemplo, são colocadas num lugar, as que pintam mais estêncil, quem faz um desenho mais infantil, quem faz um abstrato. Coisa que nos homens não há muito essa divisão: *“Quem pinta letra tem seu lugar, quem pinta personagem tem seu lugar, quem pinta fofoleche - porque menino também pinta desenho fofoleche - tem o seu lugar”*. E a gente não, a gente não tem, criam é hierarquia pra gente, né?

ITZÁ: E você pensa sobre o que você pinta? De onde vêm suas ideias pra pintar?

AC: É... eu acho que teve um período assim, que o hip-hop tinha muito essa coisa do: *“tem que pintar desigualdade ali toda hora”*, e eu até saí dessa linha. Foi interessante por um lado, mas por um outro me prendeu também. Então teve uma hora que travou, não saiu mais nada. Eu falei: *“mano”*. E aí que eu descobri essa coisa do corpo, da sexualidade, e aí eu comecei a me soltar. Aí eu falei: *“Não, eu posso pintar um pouco além da desigualdade social”*. Porque tem a coisa de falar da periferia, mas esse corpo periférico também tem sexualidade, ele também tem desejo, ele também anda, ele também... *“e por que que eu não pinto esse movimento também?”*. Foi aí que eu comecei a me soltar mais e automaticamente a figura feminina vai ganhando mais corpo, né? Teve uma vez, nesse evento de grafite internacional, que eu pintei uma mulher indígena e estava com o seio de fora, e aí alguns meninos falaram: *“Ah! Por que você não põe uma planta ali?”* E aí eu falei: *“Aqui não é a Eva, é uma índia, caramba!”*. Tipo: *“Não estou entendendo o seu incômodo”*. Aí outros começaram a falar: *“Ah, esse parece... é o seu peito que você desenhcou aí?”*. Então eu percebi que estava rolando um... é, mexeu com essa galera. Eu falei: *“Caralho, esse tema incomoda, né? Esses meninos são tão embrutecidos que incomoda mesmo, né?”*. Aí eu comecei a trazer mais isso. Na época, eu assinava “Só Calcinha”, e eu lembro que eu chegava em alguns lugares... teve dois que a gente demorou dois dias pra pintar, só tinha eu lá de mulher pintando. E aí eu cheguei no outro dia de manhã e o meu personagem estava com uma calcinha. Os moleques foram lá e desenharam, e isso não aconteceu nem uma, nem duas...

ITZÁ: Várias vezes.

AC: E aí eu olhava, assim, eu falava: *“Poxa, eu não entendo velho”*. Até um nome, até a presença da figura, tudo isso vai incomodando. E aí que eu percebi que esses espaços eram... que eu não ia conseguir pintar com os caras, que eu precisava pintar com as meninas. Não era um lugar que eu me sentia à vontade. Apesar de fazer um puta esforço, de brincar e... eu via as brincadeiras deles, que eu não gostava, e aí eu comecei a perceber que eu estava tipo me encurvando, mesmo. Eu falei: *“Nossa, preciso estar com as mulheres, eu não vou conseguir estar aqui”*. É um espaço que era hostil para mim, é bem hostil, e isso vai impactar nos meus desenhos. Eu lembro que tinham murais gigantes e o meu desenho saía *“desse tamanho”*. Eu falava: *“Meu! Isso quer dizer alguma coisa, estou me sentindo pequena velho, estão me diminuindo, eu não posso me deixar diminuir”*. Porque o meu fascínio pelo grafite era o grande, era o espaço. Era: *“Eu consigo fazer qualquer coisa nesse mundo, e eu estou cada vez... cada vez mais diminuindo a minha arte”*. Foi a hora que eu falei: *“Não, num dá!”*. Foi... o último mural, acho que foi o de Santa Cecília, que o Maomex que organizou. Aí eles me colocaram pra pintar lá no pico, acho que eram quatro andares de andaime, me colocaram ainda lá em cima, tipo: *“Ah! Você quer pintar? Então vai pintar”*. Eu lembro que tinham mais duas meninas pintando. Mas eu lembro que eu fiz, aí eu olhei... aí quando eu desci e olhei... o *desenho ficou muito bacana*. Era uma mulher em cima da nuvem flutuando, aí eu falei: *“Está desse tamanho velho, que... que eu fiz velho?”*. Aí eu fui resgatando, aí eu fui: *“Nossa! Tô me diminuindo mesmo”*. Aí foi quando eu parei.

ITZÁ: Aí você parou?

AC: Parei de pintar em eventos assim... organizado por eles, eu comecei a...

ITZÁ: A ir com as minas, né?

AC: É, já fazia... já estava no segundo encontro, mas aí eu comecei a pôr gás mesmo. Voltar as minhas energias só para isso porque, já que eu vou gastar energia, eu vou gastar energia com isso. Isso daqui, não dá mais. E aí eu raramente pintava em evento que eles organizavam. E eles também passaram a não me chamar depois da carta, eventos em São Paulo eu já não estava mais, não era chamada, houve também esse boicote né? Eu acho que, no mundo capitalista, na visão que eles têm, está natural né?

ITZÁ: Sim.

AC: E aí eu parei de pintar em São Paulo, em evento, e aí no ABC eu já não estava mais. Mas, eu já não... já tinha visto que aquilo estava me oprimindo, não estava me expandindo.

ITZÁ: Porque são tantas coisas. Desde esses atropelos, até... como se fosse uma curadoria mesmo da cidade né? Pra cima de nós. E... é uma curadoria violenta.

AC: Completamente violenta e ela é meio invisível aos olhos dos outros.

ITZÁ: Sim.

AC: Porque a gente sente essa afronta...

ITZÁ: Com certeza. E aí é muito doido porque eu comecei a pintar... eu aprendi na escola a pintar né? Porque as pixação, conheci os pixadores na escola e eu tinha uma, mano, eu tinha uma grif só de mina, tipo depois foi uma crew, sabe?

AC: E isso também foi apagado?

ITZÁ: Foi apagado e, assim, aí a gente não teve mais vontade porque a gente era atropelada.

AC: A todo tempo...

ITZÁ: Aí eu fico pensando, a libido tinha, a vontade de saltar uma escala tinha, a gente fez isso, a gente subia em cima da escola na janela, a gente fez tudo que os caras fazem, só que...

AC: Não foi reconhecido...

ITZÁ: Tava no nosso corpo, no nosso corpo tá, tipo na nossa memória, no corpo tá, só não tá na paisagem.

AC: Não tá na paisagem e não vai tá na história escrita se alguém não registrar isso. Essa era uma coisa que a gente falava muito: *“Meu quem vai registrar essa história? A gente precisa escrever porque isso vai se perder”*. Porque a história é escrita pelos caras e já tinha saído alguns livros sobre grafite e a gente não estava lá...

ITZÁ: Não e nem... Ana eu li muita coisa, eu passei o ano passado lendo. São cinco caras que criaram o grafite no Brasil né, os de sempre, quando não é os brancos que não tem nada a ver com a história...

AC: Gente... a faculdade boiando.

ITZÁ: É que, não é grafite, é outra coisa, é outra lógica, daí já mistura os conceitos, *“Ô mano, isso aqui não é grafite, Vallauri não fazia grafite, gente”*.

AC: Não, não fazia...

ITZÁ: Mas quem que vai acreditar que... né? Tipo lá nos guetos dos guetos de Nova Iorque, tinha os latinos, tinham os negros, vem dali, mano. Tipo, também de outros lugares, mas o caldeirão, não vai misturar maio de 1968 com uma coisa que não tem nada a ver.

AC: Não, não dá, são coisas diferentes.

ITZÁ: É!

AC: Inclusive, na história dos EUA, mesmo, aparecem pouquíssimas minas que pixavam e faziam trem...

ITZÁ: Uhum, mas tinha

AC: Tinha, tinha...

ITZÁ: Com certeza...

AC: Depois, eu lembro que logo no final a gente começou a pesquisar, que aí a internet já estava mais evoluída... aí a gente conseguiu EVA 68, umas meninas que é do Bronx. Meninas que faziam trem, que ninguém sabia que eram mulheres...

ITZÁ: Que assinava como... tipo sigla?

AC: É, uma coisa que não dava para identificar gênero. Então se tinha na história da pixação, tinha muita mina, muitas mulheres. Agora, algumas delas conseguiram ser reconhecidas de alguma forma, mas muitas delas não. Eu fui traduzindo algumas coisas, pra ver se eu conseguia – no Google mesmo né – e aí, foi aí que eu fui buscar algumas delas. Assim, quer dizer, elas não aparecem na história dos livros, né? Tem uma mulher que é... Esqueci o nome dela, é uma

mina que, não sei se você já viu, é uma dos EUA, que ela junta feminismo e ela faz umas pesquisas bem bacanas de grafite. Foi através dela que eu conheci as meninas, a Barbara, a Eva e outras minas que pixavam, e faziam trem que não apareciam.

ITZÁ: É uma pesquisadora?

AC: É, acho que é uma socióloga, eu vou te mandar o nome dela.

ITZÁ: Manda, que daí já vai formando o quebra-cabeça né.

AC: É, eu mando aí. Mas essas meninas não aparecem em todos os livros, elas só aparecem nesse livro dessa mina e mais um, mas não aparece ela, até conseguiram tirar umas fotos das pixações delas. Essas meninas, essa Barbara e a Eva, ninguém sabe onde é que elas estão, até hoje elas não... Ninguém sabe quem elas são, não conseguiram fazer entrevista, essa mina mesmo que procurou essas minas nunca achou.

ITZÁ: Nossa, muito doido isso.

AC: Mas todo mundo sabe que elas existiam, todo mundo fala: *“Não! Eu conheci as minas, eu conhecia! Elas iam junto e ficavam lá, ficavam meio quietas, quando vê elas já tinham feito rolê de trem, né?”* O Bronx era muito doido, as estações de trem eram todas pixadas, elas estavam lá, sim, todo mundo sabia que elas existiam, mas ninguém... elas sumiram do mapa.

ITZÁ: Nossa, que doido né véi?!

AC: Ninguém sabe pra onde foi.

FIM DO ÁUDIO 4

ANEXO II - FANZINE DO COLETIVO OCUPE OS MUROS (2014/2015)

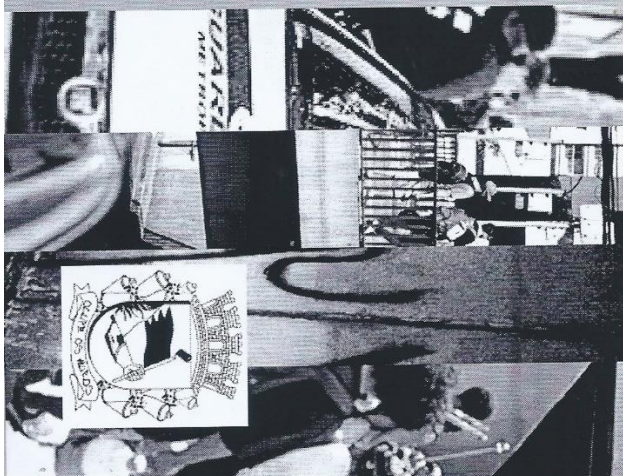


Esta publicação foi produzida colaborativamente, por pessoas que se encontraram periodicamente para conversar e trocar idéias sobre graffiti e outros tipos de manifestações. Os encontros foram realizados em ocupações e espaços independentes.

Esta publicação é o resultado desses encontros, e reuniu os textos e reflexões que abordam as seguintes questões:

- * NÃO MONUMENTALIZAÇÃO
- * NÃO PRIVATIZAÇÃO DOS MUROS
- * DEMOCRATIZAR
- * RESPEITO AOS DIFERENTES ESTILOS E EXPRESSÕES DAS RUAS!
- * DESCRIQUALIZAÇÃO
- * CONTRA REPRESSÃO POLICIAL!
- * ANISTIA AO GRAFFITI!
- * SEM CURADORIA!
- * OUTRA POLÍTICA PÚBLICA!
- * TRANSPARÊNCIA E COLETIVIDADE

DEZ2014/JAN2015





Prefeito Haddad, pintando d'ouro em um túnel.

LÁ VEM O PATO, PATATI PATACOLA

LÁ VEM O PATO PATATI PATACOLA, nós, sempre burilamos o cercameento, pulando o portão, passando entre as frestas da grade, deixando mensagens nas paredes. Não podíamos ficar perante as táticas de controle, temos que atravessar e esticar as regras e as leis que limitam o mundo, nosso bairro e o nosso corpo.

O PATO PATEIA PINTOU O CANECO: a GRAFITCHIZAÇÃO dos espaços determinados corresponde a esta tática que visa controlar os corpos que andam livres na cidade. Novamente, a única ferramenta que nós temos para riscar as paredes e demonstrar a nossa indignação contra as regras policiais que visam dominar o espaço aberto, está sendo usada para criar mais um obstáculo contra a sua livre expressão, servindo a mesma higienização e exclusão que esquadrinhou o cercado: SEJAMOS BEM VINDOS A ERA DOS MUROS.

O PATO QUEBROU A TIGELA E FOI PRA PANELA: era do MERTIOGRAFFITI. Como sempre, a medida foi colocada como exigência, estipulando regras, selecionando os participantes por tipo e idade, fazendo imperar a meta mais íntima de uma cultura voltada para a apatência: o

velamento do instinto que fede por debaixo dos buiros, assim como o rio tororó ainda flui canalizado embaixo da 23 de maio. Sob o concreto e o colorido, ainda existe a vida que foi livre, agora restringida e limitada. Essa essência não pode ser senão abafada pela voz do investigador a serviço de mais uma advertência, assim como a lei que elege os filias, sobre edifícios e constrói estatuas, marcos e painéis para a manutenção do mesmo. Mais uma curadoria, mais um mural esteticamente bem resolvido é mostrado como fomento à inocuidade e à delimitação dos espaços que fazem, progressivamente, o círculo mais alto e mais antigo dominar o menor. Isto

é, a necessidade da escolha das palavras, das imagens e dos sentimentos, tem um efeito nocivo tanto para o fomentador quanto para o fomentado. O sol não será o único dominador, ele nos brindará aos domingos, mas somos nós que há tempos corremos o risco de não poder andar, se relacionar e se expressar livremente. Está acontecendo um workshop de graffiti e, de quatro em quatro anos as autoridades governantes aprendem a graffitiar melhor. Já fizeram riscos, letras e agora adquiriram as manhas do traço. Não deixaremos que dominem o graffiti em paz.

por: Bruno Pastore



Gerardo Alckmim, o Ventrador

aconteceria todos os dias em pontos estratégicos das ruas e avenidas da cidade.

Verbetes culturais não são apenas para a elite.

Novos meios de cultura e expressão.

Uma nova geração.

Grupo grafita e picha paredes na avenida 23 de Maio em protesto

Cerca de 80 grafiteiros, pichadores e artistas plásticos organizaram, ontem, o "Pole na 23" para protestar porque nunca precisaram de qualquer tipo de autorização pela Prefeitura de São Paulo, para pintar os muros da avenida 23 de Maio.

Eles subiram a avenida fazendo grafites e pichando. Em frente a um prédio comercial, alguns escalaram a parede e picharam a fachada.

O corredor viário, que abrange a avenida Rubem Berta e a Tiradentes, é a

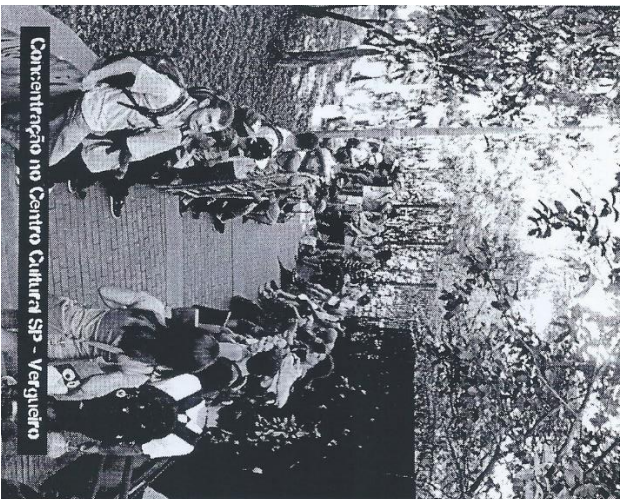
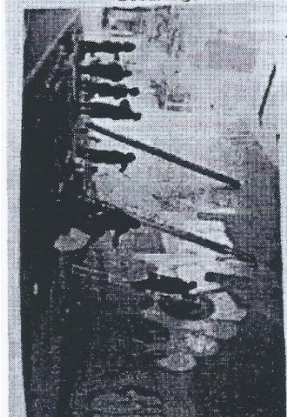
principal e mais movimentada via que liga a zona norte à zona sul da cidade. Por isso, é um dos pontos mais disputados por grafiteiros e pichadores.

Sob anonimato, um dos organizadores do evento - convocado por redes sociais - contou que o objetivo da ação era reivindicar mais espaço público para a prática. "Nós reivindicamos pluralidade de estilo e mais espaço para grafitar", diz. "O objetivo é unir os grafiteiros e mostrar

Segundo o cronograma da Secretaria de Cultura, os grafiteiros apoiados pela prefeitura vão voltar a pintar a avenida 23 de Maio no próximo final de semana.

que há união entre nós". O domingo foi de guerra. Silenciosa e colorida. E o próximo "ataque" pode voltar a acontecer nos próximos dias.

César Ogata/Secom



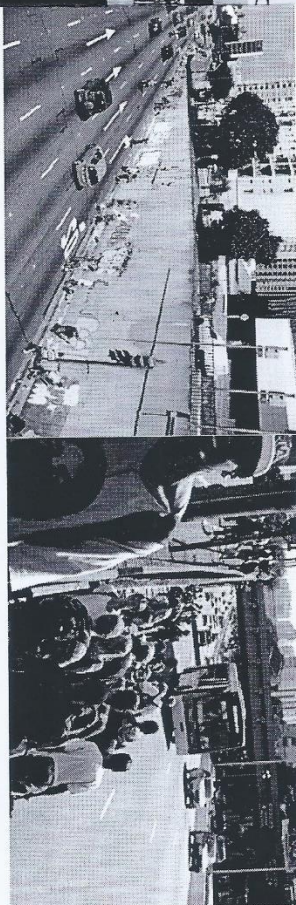
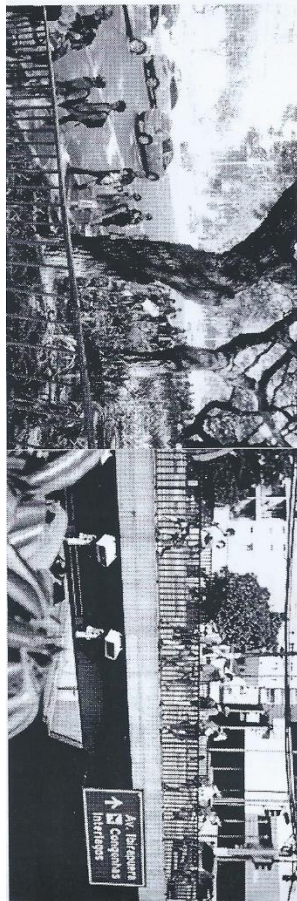
Concentração no Centro Cultural SP - Vergueiro

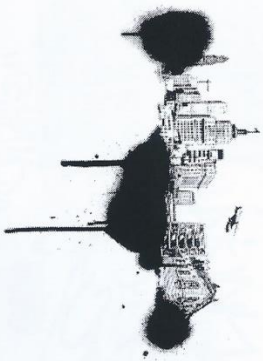


Realizamos encontros para coletivamente planejar e organizar as
táticas das ações, um espaço aberto para o diálogo entre idéias e
reflexões..



G. L. XANTHOPOULOS
 J. P. VASSILAKIS
 J. P. VASSILAKIS
 J. P. VASSILAKIS





É FEITO RESPEITO

Viver a riscar.

De que é feito o risco do Graffiti? De tinta?

Muitos diriam: é claro. Outros, buscariam os diversos sentidos para risco. Entretanto, poucos são os que vão além das tintas.

Quando vê-se um movimento que tem como base a transgressão, entende-se que ele não pode juntar-se àqueles, ou como aqueles, que compõem sempre um

círculo fechado que se beneficia daquilo que é de todos. Consta-se, no momento em que isso se consolida, que a corrupção tenha chegado às bases dessa transgressão, o que só enfatiza o processo de inversão de valores, pelo qual passa o ser humano, em relação a si e, escancaradamente, em relação ao outro. O que constitui sujeitos agentes transformadores, que constituem uma sociedade, é a reação.

Somente uma ação que determine que o respeito se mantenha, poderia fazer com que tenha sentido. Uma

atitude que pudesse mostrar a todos, de que realmente o Graffiti é feito.

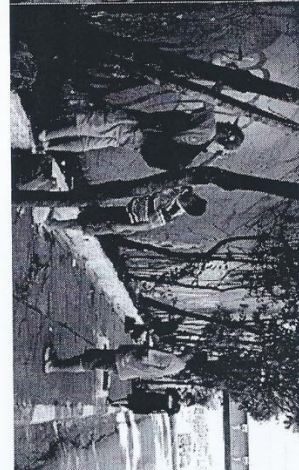
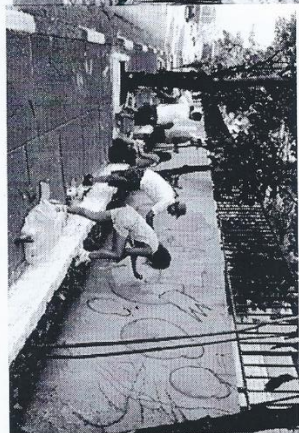
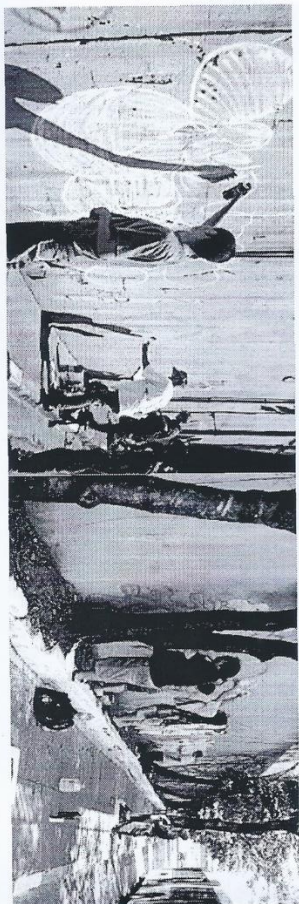
Cores e formas. Expressões de mentes e, principalmente, de almas.

De essência e postura. Encantamento pleno!

Desta forma, a irreverência pode fazer efetivamente a diferença.

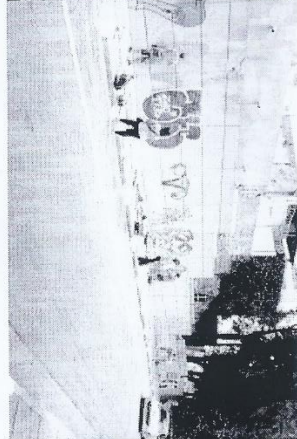
Todos vão conhecer o terreno, a textura, o muro - concreto.

Que haja arte para fazer sentir, ver e mostrar que a



liberdade do fazer artístico pode nos libertar das grandes grades daqueles que nos oprimem. Vida real do artista que risca, e não apenas se arrisca em somente rabiscar.
Da raiz à evolução. Tamos aí.
...Podem calar minha voz. Não calarão meus pensamentos.
Podem me ferir, não mudarão meu sentimento...
Raízes de lá - Afetos

por: Ibertto Rodrigues

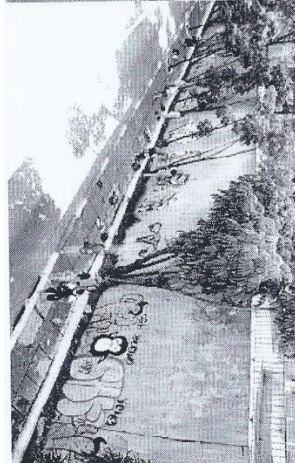


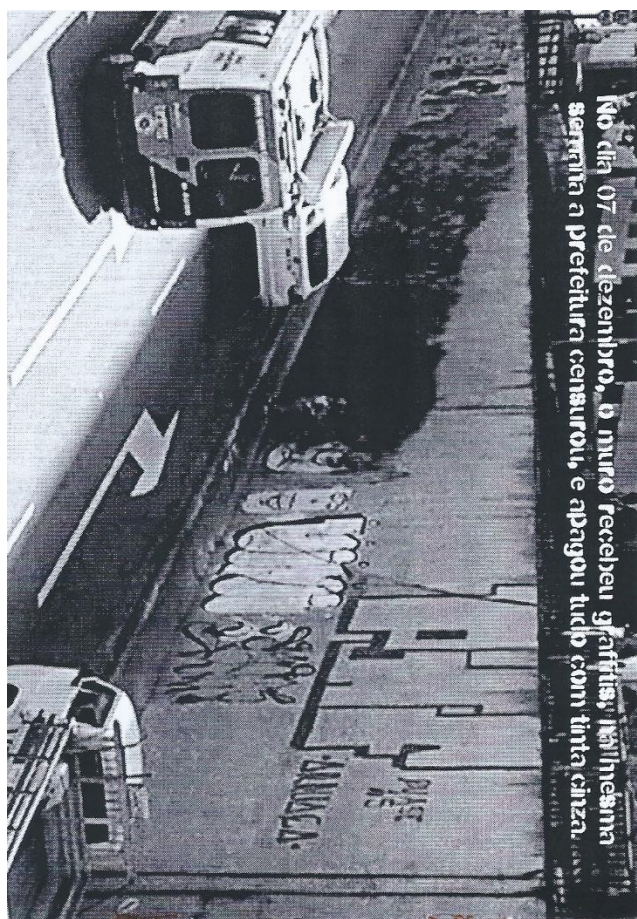
O MURO É DE QUEM?

O muro é mais uma invenção humana que serve basicamente para impedir a entrada de quem está fora e a saída de quem está dentro.

Além de impedir a passagem e prender humanos, querem que seja algo frio, cinza, com cores que apenas distorça a tristeza, pode ser com pedrinhas, pastilhas, textura ou a simples a massa de concreto e aço que nos cerca.

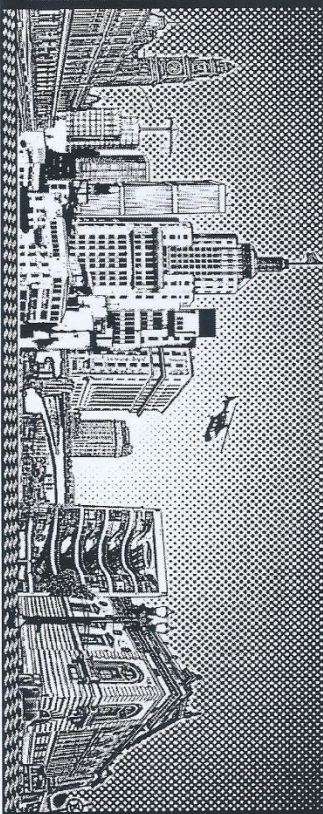
Já que ele é para proteger o que se tem, de quem não tem, não deve ter sua aparência distorcida mais sim





No dia 07 de dezembro, o muro recebeu graffiti, incluindo
sobre a prefeitura censurou, e apagou tudo com tinta cinza.

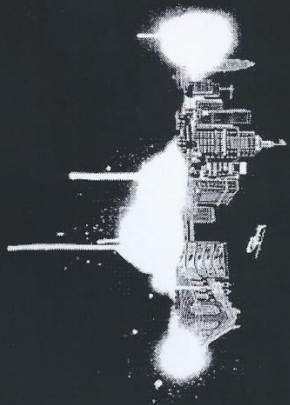
RESPEITA A RUA



RESPEITA A RUA

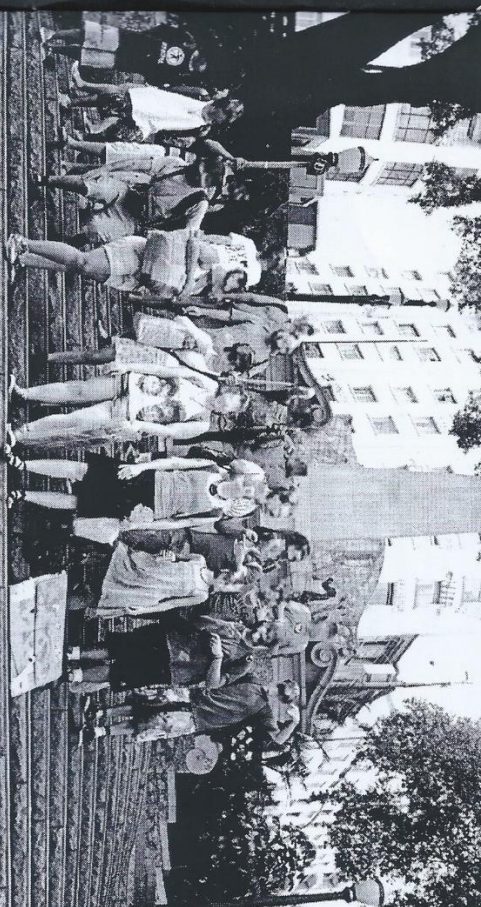
servir de veículo para se passar uma mensagem de pura
expressão, livre e espontânea.
Se não transpassamos fisicamente as barreiras
sociais, que as mensagens transmitidas transgrida
cada vez mais e mais nas mentes dos aprisionados
observadores da rua.
O muro é do proprietário, sua aparência externa não.
Ocupe os Muros

por: Dents - SAP CREW



Unidos por outra fita...
Sem curadoria, sem processo de seleção e sem mensagem, o graffiti, um movimento independente, como sempre foi e sempre será. Pra quem tá na rua por conta e risco.
Excluídos sim, desde que se pretendeu criar um projeto de nação pautada na manutenção de privilégios de uma elite. São séculos de exploração, corrupção e violência!
Não acreditamos neste sistema, tampouco em

concentração na Ladeira da Memória



suas políticas de apropriação e cooptação de movimentos que por gerações foram combatidos e criminalizados, como muitas manifestações culturais que continuam sendo perseguidas pela polícia.

O movimento é autônomo e está presente por toda a cidade de forma livre e independente, correndo riscos e desafiando a gravidade e as leis, intervindo nos espaços públicos e privados. Aparentemente despretenso e anônimo, o



graffiti mistura ousadia, liberdade e se tornou grande. A cada momento, por uma infinidade de motivações protagonizadas pelos que somam, surgem as ações/transgressões em São Paulo, fazendo com que a cidade agregue o status de Capital de Arte Urbana.

Essa visibilidade atrai oportunistas cooptáveis que juntos buscam alcançar seus objetivos e provocam a institucionalização do movimento. Não contribui em nada trazer a galeria e o museu para as ruas em



detrimento do histórico e memória do graffiti; não fortalece passar por cima de toda a sua dinâmica. Contra a Privatização dos Muros, pois sabemos que há interesses políticos e econômicos que motivam a implementação de mega eventos de graffiti, porém é legítimo exigirmos transparência e saber de onde surgem tais investimentos e de onde, futuramente, virão os próximos milhões. Queremos saber como o dinheiro será aplicado e

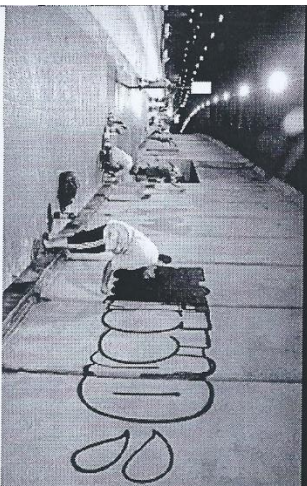


distribuído, quais os critérios para a escolha dos espaços públicos para execução de novos murais; qual o prazo de renovação dos murais; e se esta proposta será expandida para outros locais da cidade como nas periferias, ou ainda, como este projeto pretende fortalecer as inúmeras iniciativas que valorizam a arte urbana nas quebradas.

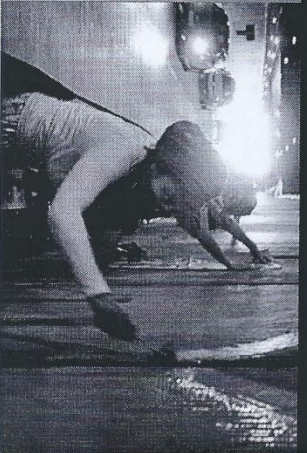
Para este projeto inicial do corredor da 23 de maio,



não houve consulta pública para sua elaboração e nem todos os protagonistas do graffiti da cidade foram ouvidos pelo poder público, dando voz a '13 curadores'. O projeto veio pronto, feito as pressas, sem que houvesse em algum momento possibilidade e brechas para contribuições. Nossa crítica a este projeto está ancorada na ausência do diálogo, e o que propomos é uma participação



mais democrática em projetos dessas dimensões. O que se pretende com este projeto? Economizar no 'Cinza' cobrindo com o colorido? Tornar as ruas de São Paulo um grande latifúndio cultural??? Do poder público queremos saber quais seus planos e propostas de médio e longo prazo para o graffiti na cidade, que apresente publicamente o plano de ações, e principalmente crie ferramentas de participação nas decisões que afetam

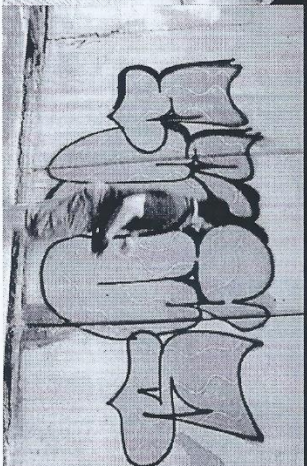


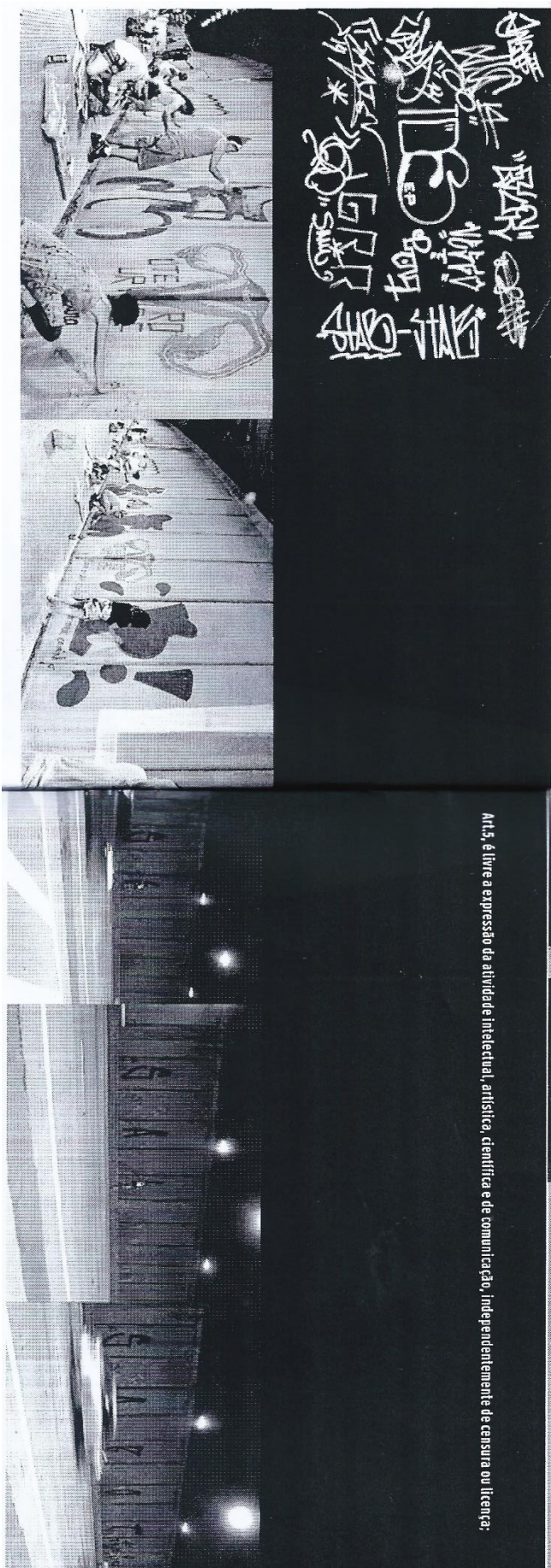
diretamente as várias gerações que diariamente estão intervindo nas ruas. Pedimos que o respeito seja para todos, pois não achamos justo que a prefeitura se incomode em apagar o trampo de uns, mas apague sistematicamente o de outros. Falta coerência.

Buscamos derrubar fronteiras e reafirmar a diversidade e pluralidade do movimento entre iniciantes, veteranos, bafos, toys, Vandalos1000's,



artistas muralistas, todos que no geral utilizam a cidade como suporte para sua manifestação, sua arte e seu protesto. Não somos juizes, nem avaliadores, pois sabemos da importância da tag de giz ao pixo, do estêncil ao bomh, da mureta ao topo dos maiores edifícios de São Paulo. São essas manifestações que ampliam os horizontes da cidade.





Art. 5, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

A RUA É SUA, ELLES DIZEM.

Mas cada vez mais elas falam a linguagem monolítica, fria e inumana do cinzeiro.

Qualquer coisa que não gere lucro nesse sistema é visto como inútil, errado, na nossa lógica opções - supostamente - disponíveis são falar essa língua ou calar nossa boca...

Por todos os lados somos confrontados com nossa atual incapacidade de nos comunicarmos livremente, e talvez a melhor expressão do nosso conformismo esteja nas ruas.

Pintar nas ruas, enquanto uma forma de arte livre e antédota, é uma maneira de vocalizar nossas expressões e ilustrar nossos desejos.

Desde uma piece colorida e trapalhã, a uma tag em algum canto escuro e sujo, todas são expressões coletivas que ilustram ingenuidade e pensamentos matidos em nossos corações e mentes pela sociedade do encarceramento.

por: Sérgio Sérgio

Nessa luta deve-se a de procurar rachaduras dentro do manto invisível da Babilônia e em tudo que a permeia, e encontrar espaços para uma forma de expressão pura y selvagem:

Escrevendo ou pintando algo na frialdade inorgânica de uma parede em uma propriedade privada, estamos dando a luz a uma linguagem humana que não pode ser comprada ou explorada por lucro.

QUE AS RUAS
SEJAM DE
TODOS

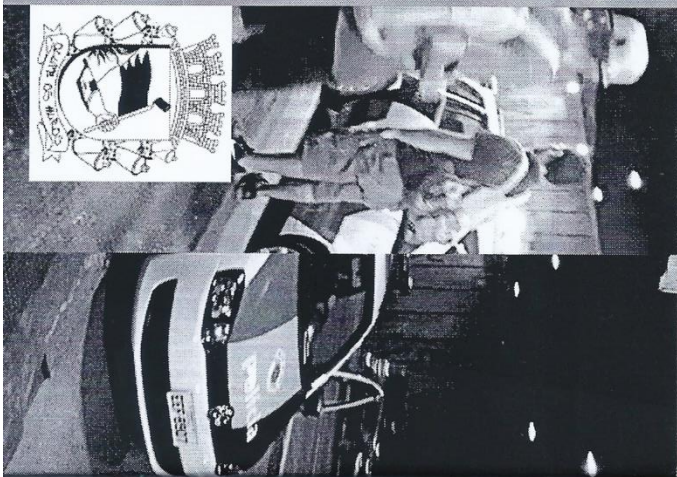
3º Ação: Entrega de Presente Surpresa para São Paulo! dia 25 de Janeiro de 2014, na Av. 9 de Julho.

**próximo mês Fevereiro:
Zine sobre enquadros, repressão policial
já tomou enquadro?
envie seu relato e fotos para:**

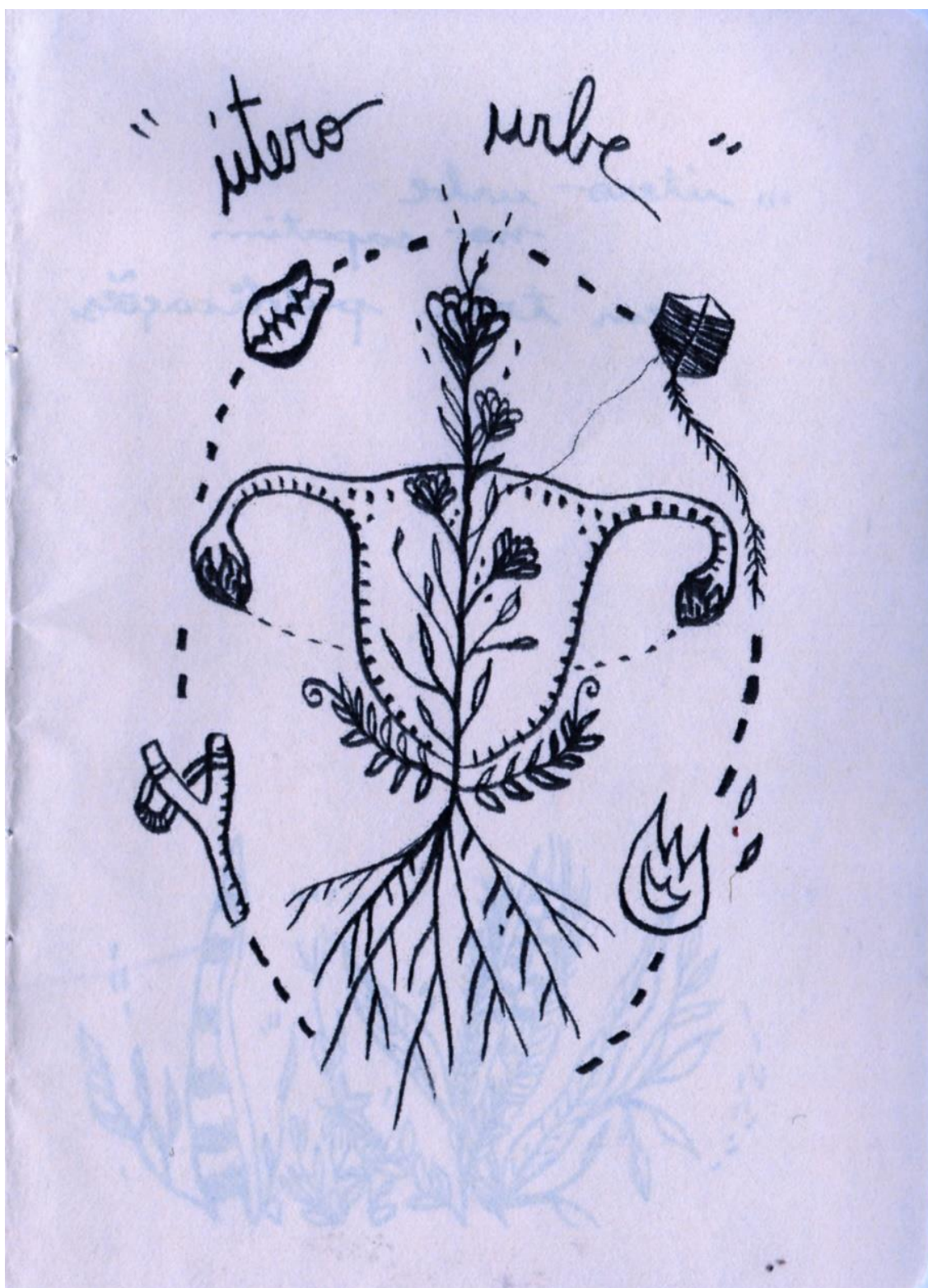
ocupaosmuros@gmail.com

**Pra saber mais informações
sobre as próximas ações:**

**blog:
<http://ocupaosmuros.blogspot.com.br/>**



ANEXO III - FANZINE ÚTERO URBE (2016)



*Agradeço e dedico este zine à
Coletiva Fala Guerreira,
Mães de Maio e Miguelito*

**ÚTERO URBE
Zine #1 – Em Punga!**

TEXTOS E ILUSTRAÇÕES **CAROLINA TEIXEIRA (ITZÁ)**

POEMA “PARINDO AMANHÃS” **LILA BARBOSA**

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO **MIGUEL ESTÊVÃO**

APOIO **#METIOLOKOPRODUÇÕES**

SÃO PAULO, ZONA SUL – SP

1ª IMPRESSÃO ▪ NOVEMBRO, 2016

CONTATO CAROLINA TEIXEIRA (ITZÁ)

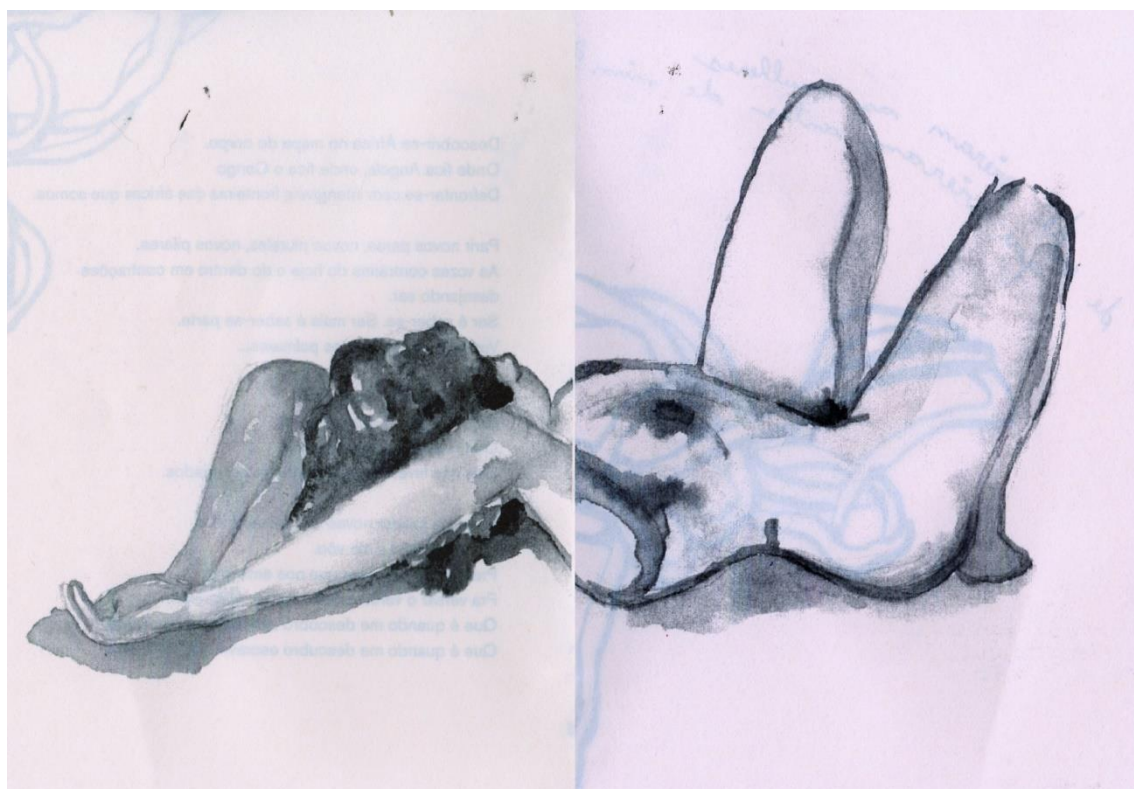
paracarolzinha@gmail.com

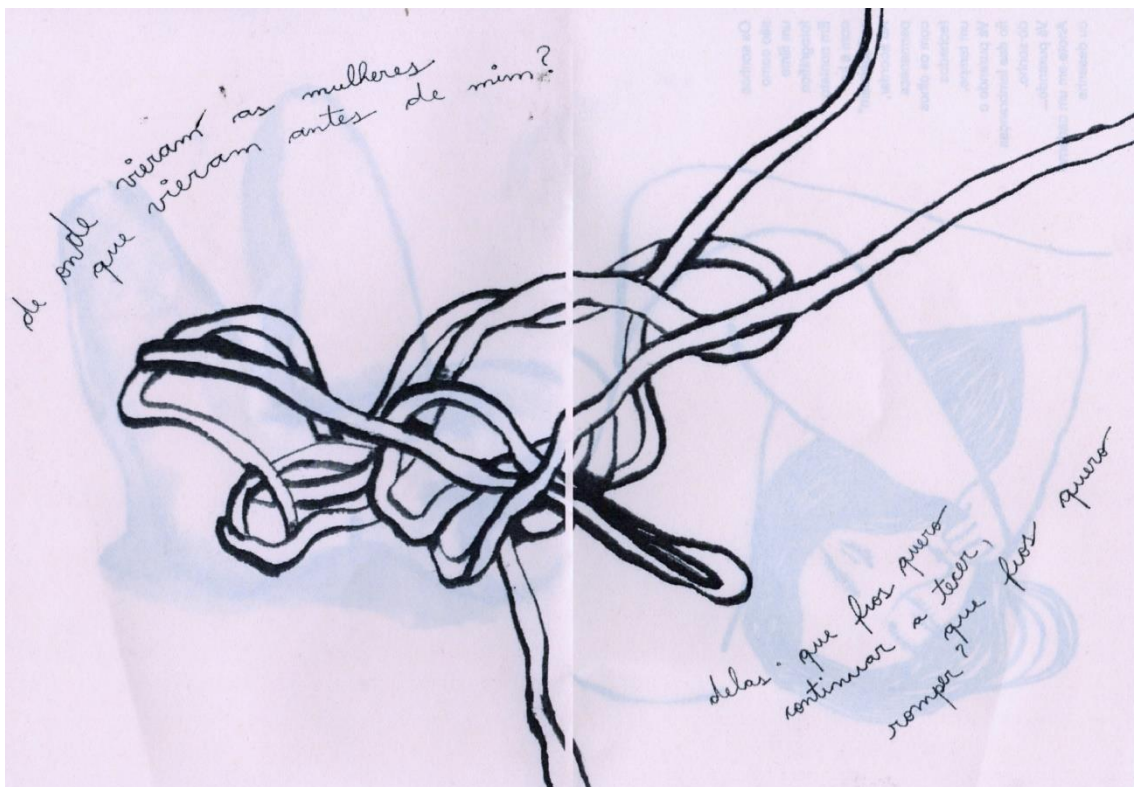
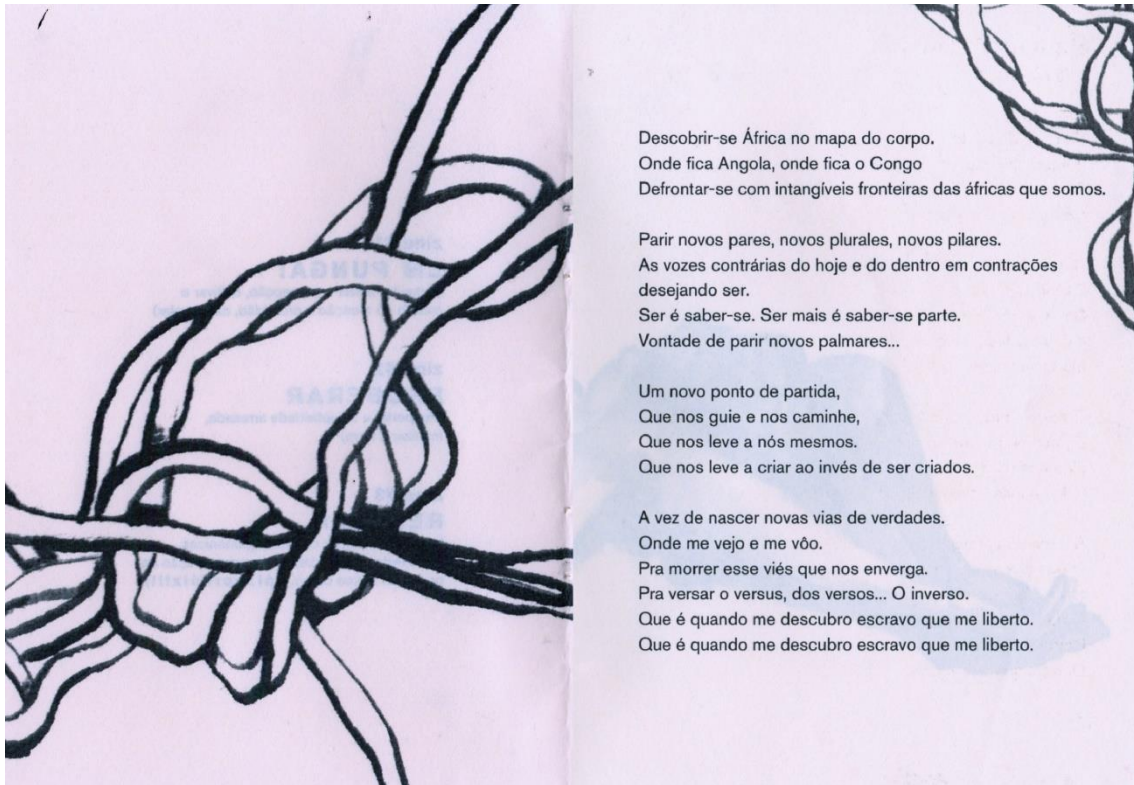
facebook: /carolitza

" itero urbe "



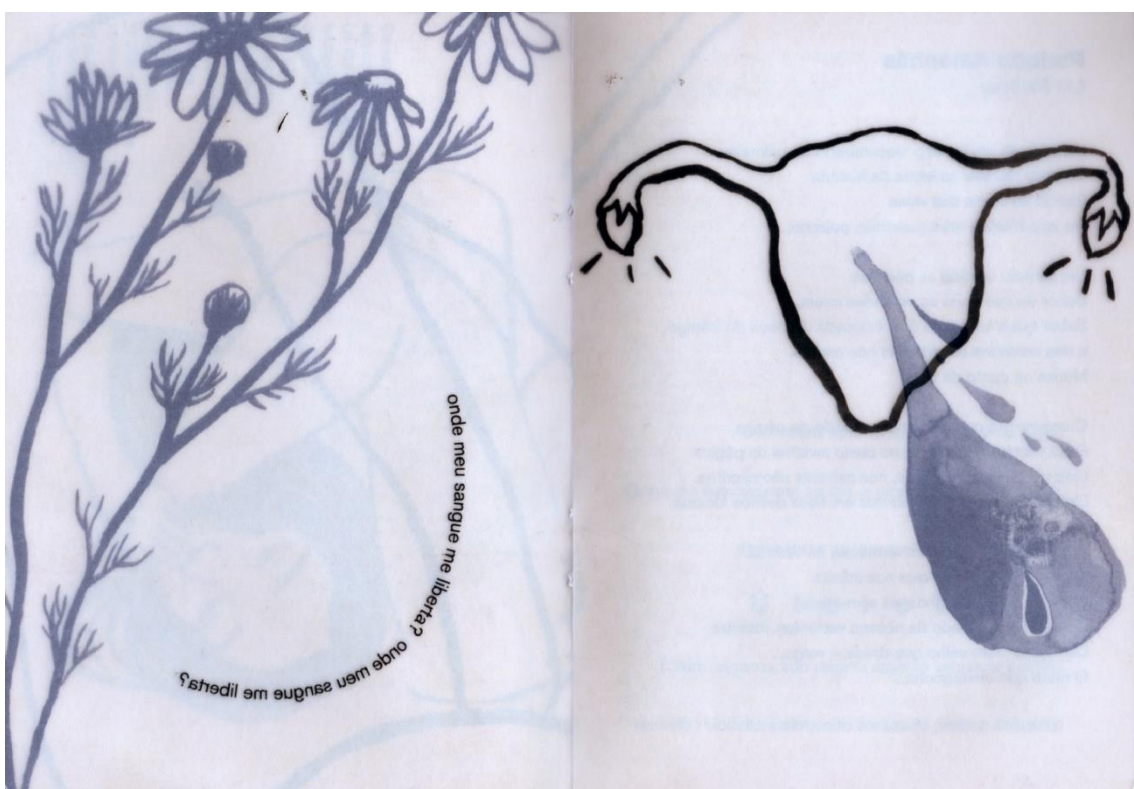
em punga!







Os sonhos
são como
um filme
fotográfico
Em contato
com a luz
se "queimam"
Ao acordar,
permanece
com os olhos
fechados
um tempo.
Vá puxando o
fio das lembranças
do sonho.
Vá puxando...
Ande em um caderno
ou desenhando



onde meu sangue me liberta? onde wen saudne me libere?

Parindo Amanhã

Lila Barbosa

Vontade de um terreiro mocambado de palmeiras
Vontade de ler as letras da história
Escrita no curso das veias
De uma história mais guerreira, pulsante.

Um sentido sentido às palavras
Saber de que boca as verdades caem.
Saber quais verdades é emboscada da boca do inimigo
e das verdades escondidas nos cantos,
Mudas no canto da boca.

Coragem pra colorir o branco pálido da página,
E pra morar tanto tempo no canto invisível da página
Lido nos entres, nos vãos, nos saberes não escritos.
Lido apenas pelos analfabetos em seus delírios lúcidos.

A força de aproveitar as vértebras, os ventres.
O que nos ergue e o que nos infinita
O verde-maduro de nossas sementes.
O desvio inesperado de nossas vertentes. Inverter.
Detonar o muro velho que divide e verga.
O muro que envergonha.

Suburbana aprendi a renunciar à lua cheia.

Quem me ilumina: essa luz fria, o pipôco, o freio do busão.

Preencho e escorro pelas marés da cidade

Útero Urbe

(Útero escancarado urbano urgente ancestral poético

vermelho violento maloqueiro enraizado político delicado)

SÃO PAULO, ONDE A PERIFERIA SEGUE SANGRANDO

Um dia, ao grafitar um útero no muro da vila em que moro, uma mulher me abordou. Estava um pouco alcoolizada e me observava atentamente, um pouco tombando para o lado. Perguntou o que eu estava desenhando, e respondi que era aquilo mesmo, aquele órgão que toda mulher tem. Ela sentou, e com real compadecimento olhou pra mim e disse: "Nossa, você deve ser uma pessoa triste... traumatizada. Conta fia, você perdeu um filho, que aconteceu?"

Há aproximadamente três anos tenho perseguido e encontrado, deixado escapar e perseguido novamente o território-útero. Chamo de território pois estou encarando aqui o útero como lugar de disputa na sociedade, espaço alienado do corpo feminino e dizimado do imaginário social. De potência que é virou terra seca. Infertilidade. Aborto. Acredito que todo ser vivente possua um útero alienado e não só nós, mulheres. Mas aqui, de dentro desse corpo busco a reintegração de posse – dentro do meu ventre e em cada viela que passo.

Perseguindo o útero andei por algumas cidades em um processo que chamei de resistência artística (em alusão à expressão residência artística) me encontrando com outras mulheres, bichas, homens, transexuais, lésbicas, crianças e velhas e compreendi que é cada vez mais distante pensar que somos mulheres por um dom divino ou porque a natureza fez assim. Além de nossa profunda identidade, somos diversas, temos histórias e cores de pele diferentes e nem sempre o mesmo número de buracos na cabeça. Essas pessoas que conheci contaram memórias do seu corpo ao

na cara do homem que amo ou a perda do feto, deixar vir... para olhar, jogar luz, curar. Inventar novas subjetividades, atravessar abismos e fechar círculos viciosos tem sido nossa construção de horizonte no mapa das relações que se estabelecem no fazer e compartilhar histórias com outras mulheres. Tecemos o mapa, nele nos inserimos e dessa coletividade brota algum tipo de força ou florescimento, um broto vulnerável e comunitário, às vezes violento e desajeitado, da retomada de nossas vidas de uma maneira mais íntegra e criativa. Eita palavra difícil, criativa. Continuemos: aos poucos, um revide. Esse revide ganha cor e expressão na nossa coletividade que busca transformar também nossa vida pública. A rua agora é nossa morada, demorê e dela também queremos respostas. Pois se nos comprometemos a traçar o caminho das nossas intimidades mais silenciadas, fazer nossa própria estratégia de luta é assumir as consequências dessas transformações no dia a dia e nos espaços que frequentamos em solidariedade com as outras manas.

O *Periferia Segue Sangrando* é aquelas explosões de sentido, em que uma coisa quer dizer duas coisas opostas ao mesmo tempo e agora. Para nós portadoras de um útero nenhuma novidade, sentir alívio em sangrar todos os meses e odiar esse sangue que nos machuca. A periferia de São Paulo segue sangrando pelo genocídio que mata a tiros nossos adolescentes e silenciosamente pelos ladrões de merenda. Esse sangue nós não queremos mais. Porém, do alto da reintegração de posse de nossos corpos e armadas de nossa teia de solidariedade, gritamos nossa fertilidade e úteros vivos, esse sangue que é nosso e traz saúde e benção para nós e as futuras gerações:

Periferia Segue Sangrando e não estanca!



*Agradeço e dedico este zine à
Coletiva Fala Guerreira,
Mães de Maio e Miguelito*



ÚTERO URBANO
Zine #1 – com Punga!

TEXTOS E ILUSTRAÇÕES CAROLINA TEIXEIRA (ITZA)

POEMA "PARINDO ANTIAS" LILIANA

PROJETO GRÁFICO E ILUSTRAÇÃO DE TEBVÃO

APOIO #METIOLOKOPILACIÕES

SÃO PAULO, ZONA SUL -

1ª IMPRESSÃO * NOVEMBRO, 2016

CONTATO CAROLINA TEIXEIRA (ITZA)

paracarotzinha@gmail.com

facebook: /carolitza