UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

ANA LUÍSA SILVA FIGUEIREDO

MULHERES NO GRAFFITI

PERSPECTIVAS
DA PRÁTICA
EM CONTEXTO
METROPOLITANO

RUY SARDINHA LOPES
ORIENTADOR

SÃO CARLOS _ SP
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

**MULHERES NO GRAFFITI:
PERSPECTIVAS DA PRÁTICA EM
CONTEXTO METROPOLITANO**

[Versão corrigida]

ANA LUÍSA SILVA FIGUEIREDO

RUY SARDINHA LOPES

ORIENTADOR

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP
como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Mestra em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Teoria e História da
Arquitetura e Urbanismo

Linha de pesquisa: Cidade, Arte e Cultura

25 DE JUNHO DE 2019
SÃO CARLOS - SP

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR
QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO
E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF475m Figueiredo, Ana Luisa
Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em
contexto metropolitano / Ana Luisa Figueiredo;
orientador Ruy Sardinha Lopes. -- São Carlos, 2019.
226 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2019.

1. Graffiti. 2. Gênero. 3. Interseccionalidades.
4. Feminismos. 5. São Paulo. I. Sardinha Lopes, Ruy,
orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Ana Luísa Silva Figueiredo**

Título da dissertação: **"Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano".**

Data da defesa: **26/04/2019**

Orientador: Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes
(IAU/USP)

Não votante

Profa. Dra. Aline Coelho Sanches Corato
(IAU/USP)

APROVADA

Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima
(FAU/Mackenzie)

Aprovado

Profa. Dra. Andréia da Silva Moassab
(CAU-UNILA)

aprovado

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

me levanto
sobre o sacrifício
de um milhão de mulheres que vieram antes
e penso
o que é que eu faço
para tornar esta montanha mais alta
para que as mulheres que vierem depois de mim
possam ver além

Rupi Kaur

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida,

Ao Ruy, pela orientação e por acreditar nas minhas ideias quando o objeto falou comigo, por permitir aprendermos juntos e ter paciência com esta pesquisadora de primeira viagem.

Às grafiteiras pela coragem de pintar em meio as adversidades. À Ana Clara Marques e Panmela Castro, que inspiram meninas e mulheres a lutarem pelos seus direitos por meio da arte. Agradeço especialmente as grafiteiras com quem conversei e que me permitiram contar suas histórias, processos de trabalho e tentar entender o que mais o graffiti pode proporcionar. Aprendi com Ildenira Sales que a real função da pesquisa pública é dar retorno para a sociedade e espero que este trabalho consiga gerar outras produções. Agradeço à Cristiane Monteiro, que além de ter me recebido em sua casa, me fez perceber como é gostoso viver, e como é possível lutar de forma alegre. À Évelyn Queiróz por permitir que acompanhasse seu amadurecimento enquanto mulher e ser humano, e à Carolina Teixeira por me fazer entender uma mulher latino-americana e proporcionar reflexões sobre estes territórios.

Aos professores David Sperling, pela contribuição no exame de qualificação; Fábio Lopes, Tomás Moreira, Ciza França Lourenço, Agnaldo Farias, Fernanda Fernandes, Carmem Aranha e Ricardo Fabbri pelas trocas nas disciplinas.

Aos colegas e às colegas do NEC - Núcleo das Especialidades Contemporâneas do IAU/USP, Natália Fragalle, Nayara Benatti, Mariane Cardoso, Jéssica Seabra, Isadora Vidal, Guilherme Cuoghi, Rafael Goffinet, Rafael Oliveira, Rodrigo Schereen e Tuani Augusto. Aos demais colegas do IAU, Ana Luiza Gambardella, Beatrice Volpato, Camila Rocha, Guilherme

Zaratini, Lara Tonsig, Lucas Melchiori, Lorena Couto, Marina Lages, Michele Rossi, Raiane Rosi, Rodrigo Lima, Sandra Soster e Soyani Tardioli, dentre tantas a quem hoje posso chamar de amigos e amigas.

À Bárbara e Jansen, por termos construído um canto mineiro no interior de São Paulo.

Aos funcionários do IAU, especialmente à Mara Lino, Flávia Macambyra, Valmir Bispo, todos e todas da limpeza.

À minha família de docentes sempre em formação, agradeço muito por me mostrarem a importância da educação e incentivarem o desenvolvimento dos meus projetos voluntários na área. À Ana Paula, minha mãe, por me inspirar a fazer pesquisa e por estar ao meu lado aprendendo sobre feminismos. Ao Newton, meu pai, por sempre ouvir e acreditar no poder de transformação da educação. Ao meu irmão Mateus, por me ensinar o ponto certo entre tranquilidade e seriedade.

Aos meus avôs e avós por traçarem o horizonte, aos tios e tia pelas conversas mesmo à distância e aos primos com quem tenho responsabilidade e espero inspirar.

Ao Bruno Garcia, pela companhia, cuidado e paciência ao longo dessa jornada são-carlense que apenas se inicia.

Por fim, a quem não duvida que a premissa desta pesquisa seja necessária.

FIGUEIREDO, Ana Luísa Silva. Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano. 2019. 220p. Dissertação (mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

RESUMO

Entende-se graffiti como um fenômeno urbano por excelência. Cena, espaço e sociabilidades, em determinado espaço de tempo configuram certas territorialidades. Por meio de interlocução com quatro grafiteiras traçou-se uma área de estudo que relaciona as cidades de Diadema e Embu das Artes em relação a capital São Paulo dentro de uma cena feminina de graffiti. Com estudos de caso e pesquisa de campo, foram estudadas a vida, processos de trabalho, posicionamento e relações entre quatro grafiteiras e seus trabalhos nesta cena. Ao se identificarem enquanto mulheres negras, foram trabalhadas as questões gênero, raça e classe no âmbito do feminismo interseccional e buscou-se aporte teórico no que dizem as feministas negras, sobretudo as brasileiras. Discute-se também a presença das mulheres nas cenas do graffiti tanto no Brasil como no exterior e, como, por meio dos feminismos elas se relacionam com o fenômeno e membros de diferentes gerações. Atualmente os grupos e redes que se formaram ao longo dos últimos anos estão utilizando o graffiti como ferramenta para discutir questões mais amplas e as mulheres, em processo de empoderamento, se colocam para disputar espaços de poder dentro da cena. Assim, essas mulheres de raças, classes, idades e sexualidades distintas traçaram e continuam a contribuir para a história do graffiti em São Paulo, não somente nas ruas, mas em espaços de educação, debate e decisão.

PALAVRAS-CHAVE: Graffiti. Gênero. Interseccionalidades. Feminismos. São Paulo.

FIGUEIREDO, Ana Luísa Silva. Women in graffiti: practice perspectives in a metropolitan context. 2019. 220p. Dissertation (master's degree). Institute of Architecture and Urbanism - University of São Paulo, São Carlos, 2019.

ABSTRACT

Graffiti is an urban phenomenon par excellence. There are scenes related to space and sociabilities, as certain territorialities are configured. With interlocution with four graffiti women artists was traced a study area that relates the cities of Diadema and Embu das Artes to the capital, São Paulo, within a female graffiti scene. Through case studies and field research, life, work processes, positioning and relationships between four graffiti artists and their work in this scene were studied. In identifying themselves as black women, gender, race, and class issues were worked out within intersectional feminism, and a theoretical contribution was sought in what Brazilian black feminists say. It also discusses the presence of women in Brazil's and international graffiti scenes by how they relate to the phenomenon and members of different generations through feminism. Today, groups and networks that have formed over the past few years are using graffiti as a tool to discuss broader issues, and empowering women stand to challenge power spaces within the scene. Thus, women of different races, classes, ages and sexualities have traced and continue to contribute to the history of graffiti in São Paulo, not only in the streets, but in spaces of education, debate and decision.

KEYWORDS: Graffiti. Gender. Interseccionality. Feminisms. São Paulo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1_ Claudia “Claw Money” Gold	51
Figura 2_ Sandra “Lady Pink” Fabara	51
Figura 3_ Montagem de trabalhos de Claudia “Claw Money” Gold	51
Figura 4_ The Great Outdoor, Lady Pink	52
Figura 5_ Ladie’s room, Lady Pink	52
Figura 6_ Grapixo de Renata “Meduza” Santos	63
Figura 7_ Trabalho de Ana Clara Marques	63
Figura 8_ “Chacina de Osaco, não esquecemos!”	73
Figura 9_ “Chacina de Osaco, não esquecemos!” com autoras	73
Figura 10_ Homenagem a Fabiana, Cristiane “Crica” Monteiro	73
Figura 11_ “Dias melhores na quebrada”, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	74
Figura 12_ “A cidade é nossa!”, Carolina “Itzá” Teixeira	74
Figura 13_ Mesa Mulher e Graffiti - Dia do Graffiti, Ação Educativa, 2017	91
Figura 14_ Ildenira “Nenê Surreal” Sales, foto perfil	97
Figura 15_ Montagem de escultura de cimento e spray dourado	105
Figura 16_ Instalação completa	105
Figura 17_ Painel realizado em rede com as GraffiteirasBR	105
Figura 18_ Processo de execução do painel anterior	106
Figura 19_ Processo de execução do painel anterior	106
Figura 20_ Detalhe do painel anterior	106
Figura 21_ Processo do painel junto às Mães de Maio	107
Figura 22_ Processo do painel junto às Mães de Maio	107
Figura 23_ Detalhe do painel junto às Mães de Maio	107
Figura 24_ Cristiane “Crica” Monteiro, foto perfil	115
Figura 25_ As Bruxas, desenho em papel sulfite a4	118
Figura 26_ “Agora não é (sic) só os meninos que andam”	118
Figura 27_ Preparação de Monteiro e Teixeira para a pintura em conjunto	119
Figura 28_ Preparação de Monteiro e Teixeira para a pintura em conjunto	119
Figura 29_ Monteiro e Teixeira realizando a pintura em conjunto	120
Figura 30_ Painel em conjunto finalizado	120
Figura 31_ Graffiti de Vanessa “Miss Van” Alice	123
Figura 32_ Graffiti de Ronaldo “Image”	123

Figura 33_ Preparação de Monteiro na casa dos pais em Embu das Artes para exposição individual, dia	125
Figura 34_ Preparação de Monteiro na casa dos pais em Embu das Artes para exposição individual, noite	125
Figura 35_ Évelyn “Negahamburger” Queiróz, foto perfil	131
Figura 36_ Ilustração do projeto Beleza Real	132
Figura 37_ Processo de pintura de painel	135
Figura 38_ Finalização de personagem	135
Figura 39_ Personagem finalizada	135
Figura 40_ Personagem “Magrelinha”, início	137
Figura 41_ Personagem “Magrelinha”, detalhes	137
Figura 42_ Personagem “Magrelinha”, finalizada	137
Figura 43_ Processo de lambe-lambe	138
Figura 44_ Processo de lambe-lambe	139
Figura 45_ Carolina “Itzá” Teixeira, foto perfil	145
Figura 46_ “As Destruidoras de Lares”	148
Figura 47_ “Me queriam histórica, troquei a vogal, fui histórica”, processo	150
Figura 48_ “Me queriam histórica, troquei a vogal, fui histórica”, finalizado	150
Figura 49_ Painel no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, processo	153
Figura 50_ Painel no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, processo	153
Figura 51_ Painel no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, processo	153
Figura 52_ Painel no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, processo	154
Figura 53_ Painel no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, processo	154
Figura 54_ Painel de Teixeira como quadro do espaço Sarau Elo da Corrente	154
Figura 55_ “Fogo na Casa Grande!”, projeto Útero Urbe	156
Figura 56_ Processo de realização do painel no “Buraco da Paulista”	169
Figura 57_ Processo de realização do painel no “Buraco da Paulista”	169
Figura 58_ Grafiteiras na realização do painel no “Buraco da Paulista”	169
Figura 59_ Painel “Buraco da Paulista” após intervenções, não finalizado	169
Figura 60_ Processo de realização do graffit no hall da ONG Ação Educativa	170
Figura 61_ Processo de realização do graffit no hall da ONG Ação Educativa	170
Figura 62_ Processo de realização do graffit no hall da ONG Ação Educativa	171
Figura 63_ Processo de realização do graffit no hall da ONG Ação Educativa	172
Figura 64_ Nenê em frente a entrada da ONG Ação Educativa	172
Figura 65_ Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio	174
Figura 66_ Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio	174

Figura 67_ Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio	174
Figura 68_ Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio	175
Figura 69_ “Crica” posando em frente ao painel finalizado na Av. 23 de Maio.	175
Figura 70_ Painel finalizado na Av. 23 de Maio.	175
Figura 71_ Painel comemorativo de aniversário da Escrita Rupestre Crew - ERC	176
Figura 72_ Figura feminina feita por “Crica”	176
Figura 73_ Figura feminina feita por “Image”	176
Figura 74_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 75_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 76_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 77_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 78_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 79_ Série Immigrant, Évelyn “Negahamburger” Queiróz	178
Figura 80_ Cartaz 01 para a campanha “redondo é sair do seu passado” para a Skol	179
Figura 81_ Cartaz 02 para a campanha “redondo é sair do seu passado” para a Skol	179
Figura 82_ “Reserva” para o “Grafitação Top 10”	180
Figura 83_ Trabalho finalizado de Carolina Teixeira no “Grafitação Top 10”	180
Figura 84_ “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” e Mujeres Creando, 01	181
Figura 85_ “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” e Mujeres Creando, 02	181
Figura 86_ “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” e Mujeres Creando, 03	182
Figura 87_ Etiqueta da obra, “Movimiento Mujeres Creando”	182
Figura 88_ Tag Carolina “Itzá” Teixeira	194
Figura 89_ Tag Cristiane “Crica” Monteiro	194
Figura 90_ Tag Évelyn “Negahamburger” Queiróz	194
Figura 91_ Painel ERC em Embu das Artes	194

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1_	Incursões a campo	33
Quadro 2_	Grafiteiras no Brasil	93
Quadro 3_	Esquema síntese do recorte - graffiti feminino na RMSP	95
Quadro 4_	Cronobiografia Nenê Surreal	113
Quadro 5_	Cronobiografia Crica	129
Quadro 6_	Cronobiografia Negahamburger	143
Quadro 7_	Cronobiografia Itzá	157
Tabela 1 _	Elementos	183

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cooperifa _ Cooperativa de Poetas da Periferia

ERC _ Escrita Rupestre Crew

FPA _ Faculdade Paulista de Artes

GMCR _ Graffiti Mulher Cultura de Rua

LGBT _ Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais

MAAU _ Museu Aberto de Arte Urbana

MC _ Mestre de Cerimônias

PMSP _ Prefeitura Municipal de São Paulo

PT _ Partido dos Trabalhadores

RMSP _ Região Metropolitana de São Paulo

PSDB _ Partido da Social Democracia Brasileira

LISTA DE TERMOS / GLOSSÁRIO

Bafo _ termo pejorativo para iniciantes no graffiti (Brasil);

Bboy _ dançarino de breakdance, ritmo da cultura Hip-hop;

Bgirl _ dançarina de breakdance;

Crew - grupo de pessoas que se reúne para pintar periodicamente;

DJ _ Disc Jockey, pessoa que reproduz músicas de outros artistas ou autorais em festas e danceterias;

Freela _ gíria para trabalhos freelancer, por contratos autônomos;

Grapixo _ estilo baseado na pixação, mas com contornos e cores que se aproximam da linguagem do graffiti;

Lettering _ criação de letras desenhadas à mão para aplicar a um objeto ou superfície;

Lambe-lambe _ técnica de colagem de pôsteres previamente elaborados em superfícies;

Mainstream _ corrente dominante as quais são difundidas pelos meios de comunicação de massa;

Office Boy _ profissional responsável por realizar diversas tarefas rotineiras nas empresas, como o transporte e distribuição de correspondências, documentos, objetos e demais mensagens;

Piece _ abreviação de “masterpiece” para um trabalho de letras realizado com spray e de forma detalhada;

Rolê _ pequena saída, volta, saída para grafitar/pintar;

Spray _ dispositivo mecânico que permite vaporizar, sob pressão partículas de tinta;

Stencil _ técnica que consiste em fazer máscaras previamente para serem pintadas nas superfícies;

Street Art _ arte de rua (EUA);

Throw up _ letra simples, geralmente com um contorno ou com preen-

chimento de uma só cor pintado de forma rápida;

Toy _ termo pejorativo para iniciantes no graffiti (EUA);

Treta _ briga, desentendimento, situação complicada;

Wildstyle _ construção complexa de letras entrelaçadas.

SUMÁRIO

Introdução	— — — — —	21
Capítulo 1	— — — — —	39
TEM MULHER NO GRAFFITI?		
1.1	Graffiti, substantivo masculino	43
1.2	Graffiti, substantivo feminino	51
1.3	Graffiti feminino no Brasil e em São Paulo	62
1.4	Feminismos	73
Capítulo 2	— — — — —	81
O QUE SE FALA QUANDO SE PINTA		
2.1	Questões e aspectos metodológicos	83
2.2	A escolha das interlocutoras	86
2.3	Ildenira “Nenê Surreal” Sales	95
2.3.1	Processo de trabalho	100
2.3.2	Interseccionalidades	106
2.4	Cristiane “Crica” Monteiro	113
2.4.1	Processo de trabalho	119
2.4.2	Interseccionalidades	122
2.5.	Évelyn “Negahamburger” Queiróz	129
2.5.1	Processo de trabalho	134
2.5.2	Interseccionalidades	138
2.6	Carolina “Itzá” Teixeira	145
2.6.1	Processo de trabalho	151
2.6.2	Interseccionalidades	155
Capítulo 3	— — — — —	159
INTERSECCIONALIDADES: GRAFFITI, RAÇA E CLASSE		
3.1	Trabalhos escolhidos: posicionamentos e vida	168
3.2	Do particular ao coletivo	192
3.3	Graffiti e discussões mais amplas	197
3.3.1	Grafiteiras e espaços urbanos	200
3.3.2	Grafiteiras e espaços de poder	204
Considerações finais	— — — — —	213
Referências	— — — — —	219

INTRO DUÇÃO

Introdução

A escolha por pesquisar mulheres no graffiti se deu a partir de incursões anteriores em temas correlatos. Enquanto realizava a graduação para me tornar arquiteta e urbanista co-criei a Casa Cultural do Morro, projeto social para crianças, adolescentes e suas famílias no Carlos Dias, bairro marginalizado de Viçosa - MG. Na Casa aconteciam diversas atividades, dentre elas oficinas de graffiti, chamada Um Bom Lugar homenageando a música homônima do *rapper* paulistano Sabotage. A proposta era, de forma livre e autorizada pelos moradores, pintar os muros da comunidade, e, ainda, colocar os moradores em contato com grafiteiros da região e de outras localidades.

Com a apreciação dos moradores elenquei o graffiti como uma das estratégias de revitalização urbana empregadas no projeto de reurbanização que propus para o Carlos Dias em meu trabalho de conclusão de curso. Desta proposta encaminhei o projeto de pesquisa para o mestrado, desejando aprofundar nas relações que o graffiti poderia revelar em contextos mais complexos, como o da Região Metropolitana de São Paulo.

Iniciada a pesquisa, a profusão de mulheres fazendo graffiti e discutindo seus lugares de fala se destacaram e assim foi feito o recorte, identificando práticas e perspectivas dentro da cena em questão, configurando este texto final de caráter exploratório.

*

O *graffiti*¹ é um fenômeno² urbano por excelência. De acordo com

1 A grafia utilizada neste trabalho, graffiti, é oriunda do termo utilizado pelos grafiteiros e grafiteiras em relação a nomenclatura dada em Nova York nos anos 1960. Aqui não será colocada em itálico como as outras palavras estrangeiras dado seu vasto uso ao longo deste trabalho.

2 Entende-se por "fenômeno" um processo contínuo ao longo de certo período de tempo, que, no caso do graffiti, contém "cenas", como a cena "estadunidense", a "brasileira" e a do "graffiti feminino".

Gentry (2008), enquanto um jogo, artistas pintam seus nomes ou apelidos e desenham em entes públicos (trens de metrô e carga, paredes, outdoors entre outras superfícies). Tal jogo – que por muito foi considerado ilegal – tinha na anonimidade³ sua identidade ao gerar competição entre grafiteiros e grafiteiras para espalharem os seus nomes pela cidade (GENTRY, 2008, p.3)⁴. Essa descrição remonta às origens do fenômeno, tanto em Nova York nos Estados Unidos, seu epicentro, quanto em outras localidades como Rio de Janeiro e São Paulo no Brasil.

Por aqui Alex Vallauri⁵ e Hudinilson Júnior⁶ são considerados os pioneiros (GITHAY, 1999) por configuram um certo grupo com identidade ligada ao *stencil*. A “Velha Escola”⁷, assim chamada pelos grafiteiros e grafiteiras, concentra alguns grafiteiros que ainda estão atuantes na cena do graffiti na cidade de São Paulo, cujo início na prática se deu no final da década de 1980, quando já faziam trabalhos com spray aos modos de Nova York. A “Nova Escola”, no entanto, é citada pelas interlocutoras como resultado da organização e cooperação entre grafiteiros e grafiteiras, através de uma perspectiva que privilegia a inclusão e o aco-

3 Do original, “The anonymity of the artist is of vital importance, mainly because of its legal implications. It has distinct rules, techniques, and handwritings, and its purpose is to advertise the artist’s pseudonym all over the city; it is a way to mark territory and claim public space.” (GENTRY, 2008, p.3)

4 Do original, “artists paint their names, which they have chosen for themselves, in public spaces like subway trains, freight trains, city walls and billboards. (...) “to be “real” graffiti, it must be painted illegally, on private or public property. (...) Graffiti artists compete with each other to put their names all over the city.” (GENTRY, 2008, p.3)

5 De acordo com Gitahy (1999) “o principal precursor do graffiti no Brasil era ítalo-etíope que chegou ao Brasil, vindo de Buenos Aires, em 1964. (...) De 1978 a 1980 começou a executar suas máscaras em São Paulo, onde passou a morar para estudar na FAAP, da qual viria a ser professor.” (GITHAY, 1999, p. 52-53)

6 De acordo com Gitahy (1999) “Artista que, juntamente com Mário Ramiro e Rafael França, formou o grupo ‘3nós3’ cuja proposta era intervir na paisagem urbana [de São Paulo] propondo ‘interversões’.” (GITHAY, 1999, p.51)

7 São grafiteiros da “Velha Escola”, identificados pelas interlocutoras, o grafiteiro Rui Amaral em Franco (2009), Fábio “Binho” Ribeiro, Gustavo e Otávio “osgêmeos” Pandolfo, Alex Hornst, Speto, Rafael “Sliks”, Thiago “Bender”, Mauro Neri entre outros. O termo também se estende aos membros do movimento hip-hop, como djs, mcs, rappers, bboys e bgirls.

lhimento como em uma “pedagogia” de cooperação, que será pautada nas falas das grafiteiras adiante.

Seguindo a classificação de Gitahy (1999), também utilizada por Franco (2009)⁸ e Sainz (2011), o graffiti em São Paulo pode ser dividido em três estilos: o primeiro, o “das máscaras”, que é chamado de “Escola Vallauriana”, por causa do protagonismo de Alex Vallauri; o segundo, atrelado ao Hip-hop, é o “americano” – aqui identificada como Velha Escola – e o terceiro, que chega ao final da década de 1990, data da publicação de Gitahy, é o “a mão livre”, é nomeado de “Escola Keith Haring” por fazer alusão ao grafiteiro estadunidense. (p.71)

Franco (2009) realizou entrevista com o grafiteiro Rui Amaral - autor do primeiro painel autorizado do “Buraco da Paulista”, que é considerado da “Escola Vallauriana” em que Amaral diz que “uma geração contemporânea chamada *Old School* começou a pintar suas letras grandes, ou *throw ups*, na linguagem do Hip-hop, somente a partir de 1987”. (FRANCO, 2009, p.32)

No entanto é preciso lembrar que em 1999, data da publicação de Gitahy, as articulações femininas ainda estavam em formação, as quais viriam a constituir parte importante da “Nova Escola”. Mesmo assim existiam algumas manifestações por parte de grafiteiras, como comenta em entrevista Nina Pandolfo, um precursoras do graffiti feminino em São Paulo, “quando comecei, sentia alguns olhares de reprovação, zombando de mim.” (PANDOLFO, 2011) Outro ponto a ser lembrado é que Nina Pandolfo é uma mulher branca de classe média e que essa vivência determina seu lugar de fala, assim como coloca Ribeiro (2017) a respeito das relações entre mulheres brancas e não-brancas.

Cena se refere ao fenômeno que articula espaço e sociabilidades,

8 No referido trabalho, o pesquisador utiliza os termos em inglês, “Old School” e “New School”, assim como faz Pabón-Colón (2018)

em determinado espaço de tempo (STRAW, 2006)⁹ o que é muito semelhante ao que Marcelo Lopes de Souza (1995) chamou de territorialidades, com a diferença de o objeto se relaciona a algum fenômeno artístico na cena, como estilos de música nos estudos originais de Straw (2006) ou no graffiti, como aqui colocamos. Pallamin (2000) também discute territorialidades no âmbito da arte urbana e a frente sua perspectiva é correlacionada a de Souza (1995) apresentada na sessão 3.3.

*

Hoje, *graffiti* é um termo genérico para uma gama de manifestações gráficas, ilegais ou autorizadas. Para muitos artistas se faz distinção entre graffiti e *street art*. A última, sendo mais ampla, contempla diferentes técnicas e a comercialização de trabalhos. Para CRICA (2017), a “essência do graffiti é a sua ilegalidade, entretanto a prática de pintar sob encomenda não demonstra que a pessoa perdeu a “essência, mas que “graffiti quando alguém pede não é mais graffiti, é decoração” (snp).

Ao longo dos anos, grafiteiros e grafiteiras, dos Estados Unidos aos do Brasil, que antes recusavam o adjetivo de artistas (CRICA, 2017) passaram a se reconhecerem como tal, no sentido de uma aproximação com o pensamento artístico e da criação de um nicho de mercado (NENÊ SURREAL, 2017b). No exterior, todas essas grafias urbanas são intituladas “graffiti”, já no Brasil, quando nos referimos ao fenômeno, estes estilos se diferenciam¹⁰. Neste trabalho é colocado em evidência o

9 Em referência ao conceito colocado por ele e discutido por Augusto (2018). Do original, “Each historical moment like this is ripe with lessons about the role of writing, law and commerce in shaping those phenomena we call ‘scenes.’” (STRAW, 2006, p.3)

10 Neste trabalho tratamos de graffiti e não de pixação. Cabe dizer que, esteticamente, graffiti e pixação são diferentes, sendo que um admite mais desenhos, formas e cores e outro possui o foco nos apelidos e grafia marcada. No livro *O Mundo do Grafite*, na pequena parte destinada aos trabalhos da América do Sul, São Paulo é destaque. O pixo é apresentado como “um estilo alongado e críptico de escrita” e diz que os pixadores “colocam suas vidas em perigo para alcançar o topo dos edifícios, e não deixam passar em branco nenhuma fachada.” (GANZ, 2010, p. 19) Apesar dos estilos se diferenciarem, grafiteiros e grafiteiras podem também ser pixadores e pixadoras e vice-versa.

que as grafiteiras interlocutoras entendem por graffiti, incorporando as técnicas de *stencil* e *lambe-lambe*¹¹.

As mulheres apresentam ter papel importante na cena do graffiti atual porque são a maioria no que se configura a nova “pedagogia” dentro do graffiti, no que diz respeito a aspectos colaborativos. Apesar da ideia inicial do graffiti ser de “pintar por toda a cidade”, como pontua Gentry (2001), o desejo por competição por parte dos *writers*, ao longo dos anos, foi se configurando de formas diferentes: há conflitos entre membros da Velha e Nova Escolas e entre si, porém há pessoas que mobilizam grafiteiros e grafiteiras em prol do desenvolvimento coletivo, como Cristiane “Crica” Monteiro, que articula junto a outras mulheres o Graffiti Mulher Cultura de Rua.

Portanto, este trabalho se propõe a investigar as questões referentes ao papel, atuação e empoderamento de quatro expoentes do graffiti feminino na região metropolitana de São Paulo, a saber, Ildenira “Nenê Surreal” Sales, Cristiane “Crica” Monteiro, Évelyn “Negahamburger” Queiróz e Carolina “Itzá” Teixeira, apresentando novas narrativas referentes à cena do graffiti na RMSP, suas relações e questões internas, apresentadas ao longo do trabalho.

Segundo pesquisa realizada por Sainz (2011), o graffiti em São Paulo “passou de um sistema interno e fechado e começou a dialogar com o cidadão. O graffiti paulistano atual tem um sistema estético mais fácil de decodificar, é colorido e figurativo.” (p.33) Assim, o graffiti na RMSP parece adquirir importância cultural, uma vez que a mídia o coloca como reconhecido pela população como algo positivo por ter características aprazíveis ao ponto que a *pixação*, não.

Esse processo é resultante de alunas políticas públicas em diversas

11 Itzá usa a técnica do stencil e Negahamburger faz lambe-lambes, além do graffiti à mão livre com tintas spray e látex.

gestões municipais, ora favorecendo a prática, ora a dificultando¹². Também resulta da “Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011 que altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar”¹³, o que dificultou a desassociação entre ambas práticas.

O graffiti, além disso, reflete questões urbanas, como a circulação das mulheres em espaços públicos e em espaços de poder em relação ao fenômeno artístico. Este registro é importante para que as próximas pesquisas sobre o tema consigam trabalhar com um material de referência respaldado pela academia, não somente em websites e livros organizados por pessoas inseridas no nicho mercadológico do graffiti, que exige atenção para correlacionar dados e aferir informações. Também, por isso, procurou-se entrevistar as grafiteiras, configurando fontes primárias.

Uma vez que o graffiti está, em grande parte, atrelada à cultura Hip-hop, falar do movimento é necessário para entender o fenômeno do graffiti. É sobre esse grande movimento, sobretudo periférico e negro, que Andréia Moassab faz sua tese e livro: *Brasil periferias — A comunicação insurgente do Hip-Hop* e nela destaca a presença feminina e, também, de *lgbs*. Assim, o trecho em que a autora fala do panorama do Hip-Hop até o ano de 2008, quando conclui sua pesquisa, expressa que, em síntese, no cenário atual de mobilização em torno das mulheres no Hip-hop, têm sido defendidas duas linhas de ação: empoderamento das mulheres e a denúncia da violência praticada pelos homens.

Para Berth (2018), as mulheres, ao questionarem seus próprios lugares nas cidades e na sociedade, se empoderam à medida que o fazem

12 Como exemplo de incentivo a prática do graffiti, a gestão de Fernando Haddad (PT), de 2013 a 2016, abriu a possibilidade de serem executados grandes murais autorizados, como na Avenida 23 de Maio, os arcos da Rua Jandaia e o Túnel Noite Ilustrada, na região central da cidade.

13 LEI Nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm> Acesso em 3 de março de 2019.

no coletivo. Quanto às grafiteiras, o graffiti se torna um instrumento de empoderamento ou um meio de comunicação insurgente, como identificado por Moassab (2008). O empoderamento é um tema bastante caro à teoria feminista, especialmente a partir dos anos 1980. Ao combinar os pensamentos de bell hooks e Angela Davis, a respeito do empoderamento das mulheres negras e, aqui, periféricas, Berth (2018) fala que, assim como Moassab (2008), “a despeito do uso variado e, muitas vezes, distorcido, (...) do conceito de empoderamento, ainda hoje em dia é um tema central na discussão sobre a transformação das estruturas patriarcais na sociedade.” (MOASSAB, 2008, p.255)

É a partir da década de 1990 que as mulheres passam a se organizar dentro do Graffiti, a *Só Calcinha* que articulou na figura de Ana Clara Marques a rede GraffiteirasBR, que depois se desmembrou e continuou como *As Maças Podres*. Já *As Noturnas*, outro grupo da mesma época, se reuniram com o intuito de pintarem juntas, mas não enfrentavam grafiteiros da “Velha Escola”, ou seja, “não eram a linha de frente” como coloca Crica (2017) corroborada por Itzá (2018) quando as refere como “as brancas da Vila Madalena” (snp).

Em relação ao hip-hop paulista, temos expoentes mulheres, como a MC Luana Hansen, muito amiga de Nenê Surreal, que também é produtora. Livia Cruz, *rapper* paulistana, comenta sobre Luana Hansen que “os cara desacreditam mesmo que a gente sabe mexer com parte técnica”¹⁴. Em sua música *Ordem na Classe*, canta: “pena que elas ainda não se ligaram” a respeito das outras mulheres que ainda repudiam o feminismo e ações que visam o empoderamento. Issa Paz canta contra *gordofobia*, machismo e *lgbtfobia* na dupla Rap Plus Size com Sara Donato,

14 Racionais, mulheres vulgares e o machismo no Rap, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dMBot3_5X6k&index=16&list=PLJRte2tY8nw_TA20wCKQv3vrWvzR0a4jL>

do interior do estado.

As *rappers* precursoras, Viviane Lopes Matias, conhecida como Dina Di junto com Sharylaine, a Sharys, são saudadas por suas letras, músicas e também histórias de vida. Dina Di faleceu em 2010 após contrair uma infecção hospitalar em decorrência da cesárea realizada para o nascimento de sua segunda filha. Negra Li, também rapper paulistana, declarou a respeito de sua morte:

Contava em suas letras, de uma maneira franca e direta, a dura rotina que levava, representando em seus versos e rimas milhares e milhares de mulheres. E tragicamente morreu no auge de ser mulher, após dar à luz uma vida. (NEGRA LI, 2010)

Berth (2018) lembra que a filósofa “Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, fazia alertas sobre o conceito de beleza como estratégia de controle masculino, uma vez que são eles que detêm o lugar privilegiado de poder e de decisão, que pauta o que é belo, bonito e desejável para uma mulher.” (BERTH, 2018, p.115) Isso ainda no meio do hip-hop, deixando visível a reprodução do machismo e racismo mesmo dentro de movimentos majoritariamente negros.¹⁵

Neste ínterim, entre as primeiras manifestações gráficas do graffiti e os dias atuais, cada uma das quatro tem sua importância no Graffiti e na RMSP, porque tensionam de modo distinto a cena, no geral. O objeto dessa pesquisa, portanto, é a prática de graffiti realizada por mulheres, aqui, Ildenira “Nenê Surreal” Sales, Cristiane “Crica Monteiro”, Évelyn

15 Carla Akotirene, citando Kimberlé Crenshaw, aponta que “a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do Feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro.” (AKOTIRENE, 2018, p.14)

“Negahamburger” Queiróz e Carolina “Itzá” Teixeira, que circulam por São Paulo, recorte estabelecido ao longo do primeiro ano de pesquisa mediante a realização das entrevistas e incursões a campo.¹⁶

*

Em São Paulo uma prática comum entre jovens é a de fazer das catracas do metrô, dos trens ou em pontos de ônibus, pontos de encontro. Não é novidade que em cidades de grande porte esses equipamentos urbanos sejam pontos de referência. O que faz essa prática ser percebida foi, ao longo da pesquisa documental, o aparecimento de muitos cartazes de propaganda anunciando eventos e encontros de pixadores, grafiteiros, e, também, eventos de literatura periférica com orientação das melhores rotas para chegar no respectivo local via transporte público, incluindo pequenos mapas esquemáticos. Ocorre também desses locais, como a Estação São Bento e a Estação Santa Cruz¹⁷, ambas na linha 1 do metrô de São Paulo, serem os locais dos eventos.

Foi desta forma que Negahamburger combinou para nos encontrarmos para a entrevista. Foi de ônibus que eu e Itzá chegamos ao *Buteko na Elis*¹⁸, seguindo suas orientações, e foi na rodoviária de Embu das Artes que Crica me buscou para iniciarmos a vivência. A única que não encontrei via transporte público foi Nenê; em ambas vezes que conversamos, no *1º Encontro Graffiti Mulher Cultura de Rua* e na comemoração do

16 Os nomes entre aspas são suas alcunhas na cena do Graffiti. No capítulo 2 há uma breve explicação dos porquês da escolha das quatro. De acordo com Goldenberg, “a simples escolha de um objeto já significa um julgamento de valor na medida em que ele é privilegiado como mais significativo entre tantos outros sujeitos à pesquisa.” Assim, tentou-se estabelecer critérios para essa eleição, uma vez que o contexto da pesquisa, a orientação teórica, o momento sócio-histórico, a personalidade do pesquisador, o ethos do pesquisado, influenciam o resultado da pesquisa.” (GOLDENBERG, 1997, p.45)

17 Em outubro de 2018 foi inaugurada a Estação Santa Cruz da linha Lilás, número 5, do metrô. Mas, em termos históricos, a referência continua sendo a primeira, linha Azul.

18 Bar onde realizamos a segunda entrevista, em 24 de janeiro de 2018. A escolha foi feita por Carolina. O endereço do estabelecimento é R. Pereira do Lago - Vila Gomes, São Paulo - SP, 05581-00.

Dia do Graffiti de 2018 na Ação Educativa. Ela, em tom de brincadeira, disse preferir “caronas”, mas faz o uso do transporte público¹⁹.

Ou seja, o transporte público viabiliza o transitar delas pela cidade, e é referência mesmo para Crica, que há dois anos tem carro próprio. O trajeto que percorri via ônibus intermunicipal São Paulo-Embu das Artes é o que ela fazia todos os dias quando ia para escola, a Escola Estadual Fernão Dias Paes, no bairro de Pinheiros.

Percorrer estes mesmos trajetos foi fundamental para romper com o encantamento provocado por imagens digitais dos trabalhos dessas interlocutoras. Estar nos locais, refazer percursos e vivenciar os espaços com elas foi fundamental para desromantizar o “fazer graffiti”, e perceber que, no aspecto urbano, há intermináveis interferências práticas e subjetivas possíveis. A experiência do campo, portanto, adquire outras dimensões, seja por conta do ônibus cheio, seja por evocarem outras referências.

Sobre isso, Goldenberg (1991) fala que uma pesquisa social não necessita de uma objetividade metodológica rígida e, mesmo “não podendo ser realizada a objetividade nas pesquisas sociais, e o conhecimento objetivo e fidedigno permanecendo como o ideal da ciência, o pesquisador deve buscar o que Pierre Bourdieu chama de objetivação: o esforço controlado de conter a subjetividade.” (GOLDENBERG, 1991, p.45).

Para o desenvolvimento desta pesquisa foram pensados métodos e metodologias em conjunto, por se tratar de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo com objeto que se aproxima da antropologia e da sociologia.

19 Em 2016 passou mal no metrô, próximo a estação vergueiro, e acionou sua rede de amigos e amigas via Facebook para conseguir ajuda. Foi atendida e mobilizou muitas pessoas até mesmo de São Paulo, prestando solidariedade e fazendo contato com a mantenedora do equipamento na Linha 1 – Azul.

Assim, outras justificativas emergiram do campo, estas que nortearam e amplificaram o graffiti como fenômeno, configurando um percurso de pesquisa com vários pontos de inflexão. Goldenberg (1991) nos alerta de que “o pesquisador deve tornar essas operações claras para aqueles que não participaram da pesquisa (...)” (GOLDENBERG, 1991, p.48-49) Portanto, depois de longo tempo de trabalho, entende-se que essa é uma pesquisa exploratória, com Estudo de Caso como método, abrangendo a realização de entrevistas, a participação em eventos relevantes no meio do Graffiti, uma vivência intensa com uma das interlocutoras e também pesquisa documental. Comenta-se o volume de informações veiculadas via redes sociais (Facebook, Instagram, YouTube e WhatsApp), sendo necessário acompanhar diariamente as publicações das quatro grafiteiras selecionadas.²⁰

O Estudo de Caso como método, “supõe que se pode adquirir conhecimento do fenômeno estudado a partir da exploração intensa de um único caso” (GOLDENBERG, 1991, p.33). Como apresentado, foram escolhidas quatro grafiteiras para serem interlocutoras porque cada uma assume, articula e concentra um aspecto do graffiti, portanto, no capítulo 2 foram organizadas sessões separadas para cada. Não caracterizado como “técnica específica, mas uma análise holística” que “considera a unidade social estudada como um todo (...) com o objetivo de compreendê-los em seus próprios termos” (GOLDENBERG, 1991, p.33), respeitando os modos de falar, se identificar e se expressar, mantendo *palavrões* e gírias.

Entrevistas semi-estruturadas foram realizadas em 2016 e em 2018, reservando o ano de 2017 para as primeiras análises, redação do memorial de qualificação e realização da banca. As primeiras iniciaram o

20 Neste trabalho há muitas imagens retiradas destas redes sociais para exemplificar fatos e momentos importantes para todas interlocutoras e o fenômeno Graffiti no geral.

processo de entendimento do fenômeno graffiti e permitiram a aproximação entre pesquisadora e grafiteiras. A segunda leva, por assim dizer, foi o momento de tirar dúvidas e provocar conexões que vieram se solidificar como novas hipóteses. Fundamental foi a vivência realizada em janeiro de 2018 com Crica, momento de intensa *observação participante*²¹ em completa imersão na rotina da artista, participando de eventos e observando seu cotidiano de trabalho enquanto grafiteira e mulher negra.

A observação direta e/ou participante, “complementada pelas técnicas de entrevista em profundidade, revela o significado daquelas situações para os indivíduos, que sempre é mais amplo do que aquilo que aparece em um questionário padronizado.” (GOLDENBERG, 1991, p.34). Exemplo disso foi a entrevista com Negahamburguer na qual foi possível abrir perguntas a partir das respostas dadas, uma vez que estávamos em um ambiente informal, um restaurante vegano na Rua Augusta, que ela escolheu para comer. Ali pudemos conversar sobre veganismo e outros de seus interesses, o que não seria possível em um modelo fechado de entrevista com perguntas pré-estabelecidas, perdendo informações relevantes para a pesquisa.

As entrevistas semiestruturadas não seguem o roteiro antropológico tradicional de interpretar o que as grafiteiras “dizem sobre o que fazem, o que realmente fazem e, ainda, o que pensam a respeito do que fazem” (GOLDENBERG, 1991, p.22-23), mas sim trazer no texto as próprias interpretações sobre si e sobre as outras. Desta forma, aproxima-se de uma antropologia que “propõe uma autorreflexão a respeito do trabalho de campo nos seus aspectos morais e epistemológicos” (Idem).

21 Aqui de acordo com o que diz Goldeberg (1991), “os tipos de dados e de procedimentos de pesquisa que normalmente se relacionam com o método de Estudo de Caso, como a observação participante e as entrevistas em profundidade, têm suas origens em uma tradição de pesquisa antropológica nas sociedades primitivas”, usá-los para fomentar as pesquisas atuais continua sendo válido e proporciona o enriquecimento do trabalho. (p.34)

Quadro 1 Incursoes de campo. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

Ressalta-se a discussão sobre a epistemologia²² do pensamento latino-americano e brasileiro procurando se afastar do pensamento eurocêntrico em termos referenciais. Mesmo assim, ainda há longo caminho a ser feito, uma vez que o processo colonial deixou marcas estruturantes na sociedade e, também, na academia. Ainda, por entender que se trata de pesquisa no campo da Arquitetura e do Urbanismo, a discussão sobre questões ligadas às estruturas rebete nos espaços, planejados, projetados e vividos e apesar da leitura do texto sobre epistemologia feminista de Margareth Rago (1998) e de serem elencadas outras feministas neste trabalho, os laços ainda precisam ser dados.

Desta forma, o que se propõe é que “o resultado da pesquisa não seja resultado da observação pura e simples, nem de rebatimento de outras análises a respeito do fenômeno do graffiti, mas de um diálogo e de uma negociação dos pontos de vista, do pesquisador e pesquisados” (GOLDENBERG, 1997, p.23-24) pensando desde a formulação das perguntas das entrevistas, dos momentos junto às interlocutoras e na parte analítica, a abertura para questionamentos de ambas partes, promovendo a apresentação destas perspectivas nos resultados.

Foi organizado um quadro que coloca todas as incursões a campo, bem como sintetiza o período de monitoramento das redes sociais das grafiteiras, que se seguiu até o fechamento do texto do trabalho para tirar dúvidas pontuais.

22 Neste ponto faz-se valer o comentário de Carolina “Itzá” Teixeira a respeito do projeto de pesquisa de seu mestrado. Ela diz, “tô usando as Mujeres Creando e as... as Guerrilla Girls. Que elas têm muitos textos né. Então como meu campo é Arte, então, mano, os textos que elas escrevem é a teoria, é a própria teoria, né”, sentencia e eu concordo. Ela escolhe as Mujeres Creando “porque eles fazem uma crítica meio epistemológica assim, tipo, ‘olha, cês criaram esse cubo branco, eu vou transitar por ele como uma impostora’.” Então é isso que elas falam, ‘eu sou uma impostora aqui, eu tô pegando o dinheiro de vocês, eu tô usando seus códigos, mas eu sei porque eu tô fazendo isso’. Então, eu gosto. É um pouco do que eu faço também, eu quero ir pra Academia, mas pra legitimar o pensamento e tipo... sei até onde ir.” (ITZÁ, 2018)

*

Para apresentar as análises e discussão dos resultados, a dissertação foi dividida em três capítulos. No capítulo 1, com título provocativo *Tem mulher no Graffiti?*, são tratados os aspectos históricos, baseado no que apreendem MacDonald (2001) e Gentry (2008) a respeito do graffiti em NY e o que trazem outros trabalhos que versam sobre o fenômeno no Brasil, incluindo Pabón-Colón (2018), sobretudo São Paulo. Algo semelhante foi realizado por Despina Stratigakos, quando perguntou “Onde estão as mulheres arquitetas?” em seu livro de 2016 publicado pela Princeton University Press e que desencadeou o seminário homônimo realizado em São Paulo, Brasil, no ano seguinte.

No capítulo 2, *O que se fala quando se pinta*, são colocadas as sessões para cada grafiteira com breve biografia, seu processo de trabalho e como se interseccionam as relações de gênero, empoderamento, identidade, raça e classe com as suas particularidades. No capítulo 3, com o título de *Interseccionalidades: Graffiti, Raça e Classe*, o que foi abordado anteriormente se conecta às teorias feministas, sobretudo o Feminismo Negro e o Feminismo Interseccional.

Esse processo, comenta Crica (2017), “é cansativo pra caramba, mas algumas pessoas vão mudar”, mas, para isso, “precisamos passar essa mensagem de uma forma escurecida” (CRICA, 2017), usando a expressão *escurecida* em oposição à *esclarecida*, estratégia do movimento feminista negro.

O título do terceiro capítulo é emprestado do livro *Mulheres, Raça e Classe*, de Angela Davis, originalmente publicado em 1982 e traduzido para o português pela editora Boitempo em 2016. Este fato marcou a discussão feminista brasileira, uma vez que ao se fazer a tradução para o português de uma das mais importantes obras do feminismo norte-a-

americano mulheres de várias gerações tomaram contato pela primeira vez com sua obra. A professora da Unicamp Luana Tvadorvskas, em relação a esse ponto, alerta para que sejam feitas leituras adequadas dessa obra de acordo com o período histórico em que foi escrito – há mais de 30 anos – e das diferenças entre Brasil e Estados Unidos. Nesse sentido, em seu livro em parceria com Carlos Hasenbalg, *Lugar de Negro*, também de 1982, coloca as questões do Movimento Negro Unificado - MNU no Brasil e, no mesmo ano, publicou o artigo *A mulher negra na sociedade brasileira (uma abordagem político-econômica)*, que “visava exatamente analisar a situação da mulher negra na sociedade brasileira, considerando a cultura patriarcal e as formas de dominação racial exercidas não apenas pelos homens, mas também pelas mulheres brancas.” (RATTS; RIOS, 2010, p.102)

O feminismo é teoria, prática e crítica. Deste modo, o elegemos como “(...) método, no sentido de caminho que se faz ao caminhar, sem garantia alguma de que se chegará ao destino desejado.” (TIBURI, 2018, p.44). Porque, para nós, o importante é o processo, é o antes, a obra não-finalizada. O feminismo como prática é o que será apresentado nessa dissertação. O graffiti feito por mulheres é uma prática feminista, num âmbito maior do que uma própria identificação com os movimentos feministas, das próprias interlocutoras, e teóricas.

Como teoria, nos atemos às brasileiras Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Joice Berth e Marcia Tiburi, comentadoras das obras de Angela Davis, Audre Lorde²³, bell hooks²⁴, Kimberlé Crenshaw, Judith

23 Audre Lorde é feminista negra e caribenha. “Audre Lorde alerta que não podemos lutar levando adiante a armadilha de uma hierarquia de opressão, como se o sofrimento fosse um capital – mas não podemos nos esquecer das marcas acumuladas, das dores vividas pelas pessoas.” (TIBURI, 2018, p.54)

24 As feministas negras como bell hooks, reconhecem os impactos supremacistas brancos na trajetória individual e coletiva, mas rejeitam o lugar político de vítimas passíveis da compaixão branca. Neste sentido, a noção de vitimado resguarda o caráter político de afetação e alcance das injustiças sociais aos grupos identitários – já a noção de agência política e autodefinição negras correspondem ao lugar histórico dos que foram escravizados

Butler, Patricia Hill Collins, Silvia Federici, entre outras intelectuais da área. A base de toda discussão, guiada pelo título, se dá nos termos expostos por Tiburi: “não podemos reduzir o feminismo à discussão de gênero e sexualidade sem uma ligação direta com a questão das classes sociais - também a da raça e, acrescento eu, a da plasticidade, no qual se inserem as questões das chamadas “deficiências” (TIBURI, 2018, p.28). Ela, é importante ressaltar, é uma das mais recentes debatedoras dos feminismos no Brasil, seu pensamento sendo, em conjunto com Djamilia Ribeiro, ponto de partida para leituras mais densas e renomadas, como apontado.

No Brasil, porém, há uma geração anterior de intelectuais negras que abriram os caminhos para a discussão, em plena Ditadura Militar, e deram base para o que se produz hoje. Sueli Carneiro²⁵, Lélia González – do poema “o lixo vai falar e numa boa”²⁶ – Luiza Bairros²⁷ e Jurema

não escravos, portanto são vítimas no sentido de vitimados. (AKOTIRENE, 2018, p.112)

25 O reconhecimento tardio da intelectualidade de Sueli Carneiro por parte da mídia vem em 2018, com reportagem na revista Marie Claire na seção Perfil e livro a ser lançado pela Companhia das Letras em 2019. Da reportagem, “nascida na Lapa, região oeste de São Paulo, Sueli [Carneiro] é uma das principais articulistas da luta contra o racismo, com atuação semelhante à da também filósofa estadunidense Angela Davis, personagem emblemática do movimento em defesa dos direitos civis. Na trincheira desde os anos 1970, se tornou militante sob a influência da revolução cultural e sexual de maio de 1968 e de pensadores como o norte-americano Malcolm X e os africanos Nelson Mandela, Patrice Lumumba e Samora Marchel, entre outros que lutaram pela independência de países do continente.” (SILVA, 2018, p.72) Colocar uma mídia considerada menos relevante teoricamente reforça que ou se ocupa também estes espaços com pautas interseccionais, ou ainda se manterá a discussão dentro da bolha acadêmica.

26 Nascida em 1935 em Belo Horizonte, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro ainda criança. Formou-se em História e Filosofia e lecionou no Colégio Pedro II e na PUC-RJ. Militante do Movimento Negro, fundadora do Movimento Negro Unificado. Foi a primeira mulher negra eleita uma das Mulheres do Ano pelo Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, em 1981. Da contracapa de sua biografia, um dos volumes da coleção Retratos do Brasil Negro, “Intelectual, professora universitária, ativista negra e feminista – foi uma das figuras centrais na reformulação teórica e prática do movimento social negro contemporâneo. Celebrada em vida no Brasil e no exterior, deixou um importante legado: textos e depoimentos que influenciaram novas gerações de pensadores negros que lutam por justiça social e pela igualdade de raça, sexo e gênero.” (RATTS e RIOS, 2010, p.11-13)

27 Gaúcha de Porto Alegre (RS), Luiza Bairros se mudou para a Bahia em agosto de 1979, após ter contato com o Movimento Negro Unificado durante a reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, meses antes, em Fortaleza. Era mestre em ciências

Werneck.²⁸

Encerra-se o capítulo com o que Audre Lorde enfatiza: “a importância de se ampliar o olhar e nos instiga a fazer o questionamento: até que ponto se legitima o poder que se condena?” (LORDE, Audre, 1979 *apud* RIBEIRO, 2017, p.50)

sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutora em sociologia pela Michigan State University. Ela se graduou em Administração Pública e de Empresas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e era especialista em Planejamento Regional pela Universidade Federal do Ceará. (Fonte: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2016/07/ex-ministra-da-igualdade-social-luiza-bairros-morre-em-porto-alegre.html>)

28 Negra, lésbica, nascida no morro, a médica Jurema Werneck luta contra o preconceito desde criança. Dos episódios de bullying na escola aos ataques virulentos nas ruas, fez da exclusão o combustível para defender os direitos humanos. Essa militância a levou a assumir em 2017 o cargo mais importante da Anistia Internacional no Brasil. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/jurema-werneck-voz-da-resistencia/>

Capítulo 1

TEM MULHER

NO GRAFFITI?

TEM
MULHER
NO
GRAFFITI
?

Mas o quê, mano, o que tem de mina que pega o spray e sai pintando porque tá com sede de colocar alguma coisa no muro, isso tem em qualquer lugar, isso é questão vital.

Carolina “Itzá” Teixeira, 2018, em entrevista.

Fenômeno urbano global, o graffiti foi evidenciado academicamente por Craig Castleman (1982) ao discorrer sobre Darryl “Cornbread” McCray, um writer da cidade estadunidense da Filadélfia, no estado da Pensilvânia, que escrevia este seu apelido nas paredes, aproveitando seu trabalho como *office boy*, enquanto transitava por toda a cidade. Na lógica de espalhar seu nome pela cidade, a ideia também seduziu jovens nova-iorquinos da então década de 1970 cuja ação passa, além dos muros, a se dirigir para os trens e o metrô: ali cada peça de graffiti circulava pela cidade, podendo ser vista por mais pessoas. (CASTLEMAN, 1982; GENTRY, 2008; GIOVANNETTI, 2011; GITAHY, 1999; MACDONALD, 2001)

Em Nova York, esses jovens se identificavam como *graffiti writers*, ou somente *writers*²⁹. Escreviam seus nomes ou apelidos acrescidos do número das ruas em que viviam, como Demetrius “Taki 183” e as amigas Barbara 62, Eva 62 e Michele 62³⁰, reconhecidos como alguns dos precursores da prática.

De acordo com Pallamin (2010), “falar em grafite não é propriamente falar em um trabalho, singular, mas sim em um conjunto, e num conjunto em ampliação, em movimento” (p.2). Com esta característica são conformadas cenas em distintas cidades e países, de Nova York às mais diversas cidades, como Diadema, Embu das Artes e a capital do Estado de São Paulo, que aqui conformam as territorialidades³¹ de Ildenira “Nenê Surreal” Sales, Cristiane “Crica” Monteiro, Évelyn “Negahamburger” Queiróz e Carolina “Itzá” Teixeira, as grafiteiras estudadas.

Neste primeiro capítulo assinala-se a relação entre homens e mulheres inseridos na prática do graffiti. Discute-se as inter-relações tanto entre grupos, quanto uns com os outros (PALLAMIN, 2010), sob o âmbito das marcações de gênero – no espectro entre masculino e feminino. (CORTÉS, 2008; PABÓN-COLÓN, 2018; TIBURI, 2018)

As masculinidades são abordadas por MacDonald (2001) e Gentry (2008), atribuindo não só às primeiras writers, mas à maioria das grafiteiras, traços masculinos como forma de inserção nas cenas nacionais e internacionais de graffiti. As feminilidades são ressignificadas pelos feminismos (TIBURI, 2018), dando às grafiteiras outra compreensão para a prática do graffiti. Como adjetivo, *feminino* é palavra que ganha poder

29 Grafia que adotamos, apresentada em itálico por se tratar de palavra em língua estrangeira.

30 Jack Stewart, em sua pesquisa, as chamou de As Três Graças, também nomeadas assim por Gitahy (1999).

31 Assim como desenvolvido por Marcelo Lopes de Souza, vemos o conceito de territorialidade explicado por Pallamin (2000), a partir de sua leitura de Roncayolo (1990). Adiante no capítulo 3.

(BERTH, 2018; TIBURI, 2018) e passa a ser incorporada de forma positiva em seu vocabulário, atribuindo-a aos trabalhos realizados, incluindo homens nesta configuração que pode ser chamada de *graffiti feminino*.

1.1. Graffiti, substantivo masculino

Ancorado em preceitos do sistema patriarcal, faz parte do senso comum a noção do graffiti ser “coisa de homem”. Cortés (2008) exemplifica a ideia de existirem “coisas de homem e coisas de mulher” ao dizer que “a mulher é apresentada, como estranho, o desconhecido, o indefinido. Por contraste, o masculino participa de todas as qualidades do sólido: é claro, límpido, bem delimitado, firme e, sobretudo, natural.” (CORTÉS, 2008, p.138). Essa visão estereotipada não é diferente no graffiti. O estranhamento em relação às mulheres grafiteiras é evidenciado nestes estereótipos e retroalimentado com questionamentos sobre a autoria de seus trabalhos e respectivas técnicas empregadas.

Desta forma, essas estruturas criam “um sistema de hierarquias no qual o masculino não é apenas diferente do feminino, mas é sobretudo oferecido como superior.” (CORTÉS, 2008, p.138) Ou seja, o graffiti não foge à submissão ao patriarcado³², reproduzindo opressões de gênero, raça, classe e de sexualidade em suas cenas. O domínio masculino, ainda entendido como natural³³, “baseia-se na ideia central da rejeição da

32 “Sistema que foi armado a partir de uma suposta diferença sexual, que é tratada como verdade e tem a função de estabelecer os parâmetros da dominação no que chamamos de divisão sexual do trabalho.” (TIBURI, 2018, p.69)

33 José Miguel Cortés em seu livro Políticas do Espaço – Arquitetura, gênero e controle social corrobora o ponto ao dizer que “especialmente quando o homem controla e vigia o espaço urbano, faz que seus interesses passem por interesses globais da sociedade e, para tanto, não hesita em apresentar esse espaço como um espaço descorporificado, indeterminado, como se não possuísse nenhum caráter específico, isto é, como se fosse neutro.” (CORTÉS, 2008, p.133) Naturalidade e neutralidade portanto, nesse contexto, se fazem sinônimos.

passividade (atitude entendida como absolutamente feminina)” (CORTÉS, 2008, p.139) no graffiti e por isso há número crescente de embates: minorias políticas ao se afirmarem geram reações por parte de quem as dominava.

Uma vez que mulheres e pessoas não-binárias podem *performar masculinidades*, esse campo não está restrito aos homens cisgêneros – aqueles que se identificam com o gênero masculino lhes atribuído no nascimento. Isto é, não é de sua exclusividade agir de forma opressiva e de dominância patriarcal. Quem constrói uma argumentação que pode ser relacionada nesses casos, mas de forma que abrange outras áreas de estudo é Judith Butler, que em 2004 publicou *Undoing Gender* para refletir sobre os espectros dentre masculinidades e feminilidades. A esse livro que nos referimos aqui.

A questão da “superioridade” masculina no graffiti foi trabalhada por Nancy MacDonald (2001) e Erin Gentry (2008) que, por meio de entrevistas, se inseriram no contexto e na maneira de pensar de writers atuantes em Nova York nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente. ³⁴Macdonald entrevista homens e mulheres writers, dentre estas Sandra Fabara, a Lady Pink – atuante desde os anos 1970 – e Claudia Gold, a Claw Money – atuante desde o final da década de 1980. Suas falas contribuíram de forma a ampliar o espaço de fala dessas mulheres, expoentes do graffiti naquela cidade e que, também, viriam a influenciar grafiteiras de gerações seguintes.

Em suas entrevistas, MacDonald (2001) coloca em evidência algumas estratégias utilizadas pelas writers para adentrar às cenas de graffiti.

³⁴ Seu livro “The Graffiti Subculture – Youth, Masculinity and Identity in London and New York”, 2018, foi escrito a partir da sua tese de doutorado, discutindo, sumariamente, os papéis da masculinidade dentro dos espaços do graffiti em Nova York e Londres. Neste trabalho não abordamos o graffiti londrino porque ele teve menor influência para o graffiti brasileiro, apesar de sua relevância mundial.

O modo esperado de o fazerem era namorando um deles, porém, esses relacionamentos podiam revelar situações bastante machistas, como no caso de Fabara e o namorado Lee Quinones, também writer.

Ele não me permitia pintar trens e tal porque sabia o quanto era perigoso. Quer dizer, isso é apenas um tipo de proteção de namorado, é como 'Pode esquecer, minha garota não vai correr perigo'... Ele não me deixava sair com grafiteiros ou pintar trens, então me revolttei contra isso e depois de alguns anos isso se resolveu.

(LADY PINK apud MACDONALD, 2001, p.140)³⁵

Ao se rebelar, Lady Pink foi exemplo para outras writers, mas manteve a estratégia de agir e se vestir de forma masculinizada para garantir seu espaço no graffiti. Esse comportamento é também relatado por Gentry (2008), “ao se portarem como grafiteiros, vestindo roupas de homem, ou simplesmente fazendo-as parecerem agressivas, grafiteiras apresentam uma imagem autêntica para além do fato de serem mulheres³⁶ (GENTRY, 2008, p.64). Claw Money aproveitou esta imagem para abrir, anos depois, uma marca de roupas e acessórios com sua identidade visual. Segundo MacDonald (2001), Lady Pink junto a Claw Money tomaram atitudes consideradas corajosas entre writers, como andar à noite nos trilhos dos trens ou fugir da polícia, reiterando a estratégia de utilizar da agressividade como modo de performar masculinidade.

Embora MacDonald e Gentry concordem neste modo de perfor-

35 Do original, “He wouldn’t allow me to paint trains and all that because he knew how dangerous it was. I mean that’s just a boyfriend’s kind of protectiveness, it’s just like, ‘Forget it, my girl is not going into danger at all.’... He wouldn’t let me hang out with graffiti writers or paint trains, so I rebelled against that and after a few years that was that. (PINK apud MACDONALD, 2001, p.140)

36 Do original, “by posturing like male graffiti artists, wearing men’s clothes, or simply by making themselves look aggressive, female graffiti artists present an image of authenticity despite the fact that they are female.” (GENTRY, 2008, p.64)

mar masculinidades e feminilidades, Pabón-Colón questiona o que foi dado enquanto estereótipos de gênero e aponta que o acontece com as writers (assim denominadas nas décadas de 1960 e 1970 nos EUA) e as grafiteiras das gerações seguintes é, na verdade, o que chama de masculinidade feminista, em consonância com bell hooks em *Feminismo é para todos* (2000), “uma nova conceituação de modo de ser” (PABÓN-COLÓN, 2018, p.65), uma vez que essa “masculinidade feminista é uma performance de gênero caracterizada pelo uso de reconhecíveis traços masculinos (agressividade, domínio do espaço público) para meios feministas (construção de comunidades, empoderamento de si, colaboração entre pares)” (Idem)³⁷

O espectro do masculino, assim como o feminino, permite uma gama de possibilidades de ação. Porém, deve-se lembrar que estão sob domínio do sistema patriarcal, este com “uma estrutura de crença firmada como verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de ‘verdade’, que é, antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais,” (TIBURI, 2018, p.26). Logo, a sugestão de Pabón-Colón (2018) se coloca como um ponto a ser atingido, parecendo precipitada na conjuntura atual. Para entender esse processo de criação de tradições dentro do graffiti, utiliza-se o que Tiburi (2018) fala a respeito da “verdade”.

A identificação dos grafiteiros com as tradições acontece em várias localidades. Em Nova York desenvolve-se a cena dos writers e, posteriormente, a do graffiti como o compreendido na atualidade. Em São Paulo, como visto, há a “Velha Escola” do graffiti, alinhada com o estilo americano, pontuada por Gitahy (1999, p.71), cujos praticantes são organizados em grupos ou não. Os grupos, muitas vezes nomeados

37 Do original, “Feminist masculinity is a gender performance characterized by the utilization of recognizably masculine traits (aggression, ownership of public space, braggadocio) for feminist means (community building, self-empowerment, peer support)”. (PABÓN-COLÓN, 2018, p.65)

crews, tem suas próprias regras, dentro de tradições que cunharam em sua “verdade”, ou o modo como realizam seus trabalhos, eventos e ensinam novatos. A “brutalidade” pela qual comumente são identificados é simbólica sendo geralmente a mais conhecida a de não “atropelar” ou “subir” o graffiti de outra pessoa, com chances de ser “atropelado” novamente. Isso se reproduz na região metropolitana e interior do estado, de forma a contribuir e impactar diferentemente as relações nestas cenas de graffiti.

As mulheres da “Velha Escola” performavam masculinidades como o fizeram Fabara e Gold, porém, atualmente prezam pelo comportamento livre, no caminho do que sugere Pabón-Colón (2018): criando comunidades e redes de colaboração buscando empoderamento. Nesse processo as grafiteiras passaram a se colocar em situações de enfrentamento com os grafiteiros para quem anteriormente “abaixavam a cabeça” (NENÊ SURREAL, 2017).

A reação de alguns grafiteiros membros da “Velha Escola” do graffiti às mulheres que começam a se organizar pode ser explicada por aproximação ao que Cortés (2018) disse a respeito de homens cisgênero, que “se um homem não domina e não controla a situação, será controlado por ela e perderá sua masculinidade, isto é, seu poder e privilégio.” (CORTÉS, 2008, p.138-139) Esse medo é o que *permite*³⁸ que grafiteiras se vistam como meninos, e, ao mesmo tempo, evidencia a fragilidade da masculinidade na presença de grafiteiras quando se impõem e passam a agir de forma análoga a eles. De certo, perder sua masculinidade é perder seus privilégios dentro do cisheteropatriarcado.

Exemplo é o embate recente entre a grafiteira Nenê Surreal, al-cunha de Nenê Surreal, da “Nova Escola”, e o grafiteiro Rafael “Sliks”,

38 No sentido original de permitir, dar permissão, como faria um paterfamilias na Grécia Antiga ou, também, o patriarca em uma família conservadora.

da “Velha Escola”. Ela pintou, de forma autorizada em um evento, por cima de um graffiti de Sliks. Depois do evento, por telefonema, Sliks a informou que iria refazer o trabalho. Nenê se impôs e expôs a situação em diversas oportunidades, principalmente em falas públicas e, com isso seu trabalho se manteve intacto.

De acordo com o conceito de Straw (2006), uma comunidade, cidade ou região pode configurar uma cena e, aqui entendemos que também pode ser uma cena de graffiti. Há certa permeabilidade entre as práticas de graffiti na região metropolitana de São Paulo, sem seguir sua divisão política, por exemplo. Para Vera Pallamin (2010), “não se grafita exatamente em um muro, em um pilar, em um trecho de viaduto, ou em parte de uma fachada ou empena, mas grafita-se sob atmosferas sociais urbanas.” (PALLAMIN, 2010, p.2), ou seja, o ato de grafitar pode ocorrer na ordem da competição, mas, também pode ser ato colaborativo, dentro de uma dessas “atmosferas sociais.” No exemplo acima, da treta de Nenê com Sliks, o evento ocorreu no “Buraco da Paulista”, local de prestígio para a cena do graffiti de São Paulo, mas que dificilmente grafiteiras conseguem pintar³⁹. Quando aconteceu o convite à Nenê, ela prontamente convidou outras e isso fortaleceu a cena do graffiti feminino no geral.

Assim, o graffiti permite, de certa maneira, diversas performances em suas cenas – a maioria dos membros da “Velha Escola” exerce domínio pela agressividade, gerações de homens e mulheres writers; grafiteiros e grafiteiras têm embates por razões supracitadas e, mais recentemente, mulheres criam organizações colaborativas – que denominam redes – se empoderando (Berth, 2018), e estabelecendo suas próprias cenas dentro do graffiti, do Hip-hop, no campo da Arte e, ainda, legi-

39 Assim como o “Beco do Batman”, na Vila Madalena.

Figura 1 Claudia “Claw Money” Gold.

Fonte: <http://thesource.com/wp-content/uploads/2015/12/claudia_small.jpg>, modificada pela autora.

Figura 2 Sandra “Lady Pink” Fabara.

Fonte: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/221943087859329632/>>, modificada pela autora.

Figura 3 Montagem de trabalhos de Claudia “Claw Money” Gold.

Fonte: <<https://clawandco.com/pages/about>>

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figura 4 The Great Outdoor, Lady Pink, 2012.

Fonte: disponível em: <<http://ladypink.com>>

Figura 5 Ladie's room, Lady Pink, 1985.

Fonte: disponível em: <<http://ladypink.com>>

timando o combate às opressões de raça, classe e sexualidades. Essa é “a cara” do graffiti feminino produzido por essas grafiteiras elencadas, junto a algumas outras”. Porém, ainda há o grupo caracterizado por “brancas da Vila Madalena” que se aproxima do feminismo, mas não das questões raciais e de classe. Isso acontece tanto na região metropolitana de São Paulo, quanto em diversas localidades pelo mundo (PABÓN-COLÓN, 2018).

1.2. Graffiti, substantivo feminino

Na esteira do pensamento elaborado na sessão anterior, a respeito do que se compreende em práticas artísticas⁴⁰ entre gêneros masculino e feminino encontramos a possibilidade de desdobrá-lo em outras frentes. Para começar, é interessante discutir exemplos no campo da arte, e em seguida, entender como o feminismo ressignifica as práticas de graffiti ditas femininas. Depois, adentramos o assunto do graffiti como uma destas outras frentes, associando-o ao pensamento de Linda Nochlin, historiadora de arte, e demais debatedoras de sua linha de pensamento.

Linda Nochlin (1971) inaugura no artigo intitulado *Por que não houve grandes mulheres artistas?* a reflexão sobre as dificuldades das mulheres ascenderem aos cânones da história da arte e ao discurso acadêmico (NOCHLIN apud TVADORVSKAS, 2011). Argumenta com ironia que a falha está na premissa desta pergunta, voltando a atenção à errônea atribuição de genialidade inata às condições sociais dos artistas considerados gênios⁴¹. Tvardovskas (2011) aponta que “a partir de seus textos”

40 Ponto relevante é colocar que o graffiti enquanto prática não é consenso entre pesquisadores e praticantes. No entanto, uma vez que as interlocutoras o mencionam assim por diversas vezes, fazemos essa aproximação.

muitas pesquisadoras – a exemplo de Andrea Giunta no Chile, Cláudia Fazzolari, Luana Tvardovskas e Luciana Loponte no Brasil – “passaram a perguntar-se não apenas pelo porquê das mulheres não terem sido reconhecidas como grandes mestras, mas, sobretudo, pelas estratégias de poder e de saber (...) que justificavam tais exclusões.” (p.2)

Reestabelecer nomes de mulheres artistas não é menos importante e, mesmo Nochlin em artigo de 2006, “rebate alguns de seus argumentos iniciais, mas seu primeiro ensaio continua reverberando por sua formulação de uma questão cara ao feminismo.” (TVARDOVSKAS, 2011, p.2). É o que fazem Loponte a respeito de Artemisia Gentileschi e Camille Claudel, e Pabón-Colón (2018), atualmente, a respeito das grafiteiras. Esta trás o termo *herstory*, no jogo de palavras em inglês a “história dela”, para tratar dessas passagens biográficas reconstituintes da historiografia das mulheres.

Nesse sentido, Tvardovskas (2011) aponta que “a história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo.” E afirma,

Apenas quando a história é compreendida como um campo de forças e de jogos de poder (...) é possível percorrer o terreno da genealogia buscando as procedências e as proveniências dos enunciados que subjugaram as mulheres e o próprio feminino. (TVARDOVSKAS, 2011, p.9-10)

Comumente tratadas como *musas* e trabalhando como modelos, as artistas tentavam assim manter suas carreiras artísticas, sobretudo na pintura e escultura. A omissão de sua existência em livros de referência – Ernest Gombrich (2006), por exemplo, não cita nenhuma artista em

41 O adjetivo “genial” pode ser também associado ao seu uso comum, e, nesse caso, uma artista genial de nossa época é a cantora Beyoncé Knowless. Em 2018 lançou, junto ao marido também músico, Jay-Z, o clipe de APES**T, que se passa no Museu do Louvre, questionando as práticas artísticas ali cunhadas na estrutura racista e cisheteropatriarcal. Clipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>>

seu *A História da Arte*⁴² – deixa margem à interpretação de que mulheres artistas são inexistentes, ou de que a culpa recaía sobre sua possível incompetência. Por mais que a subjugação das mulheres pareça regra dentro do âmbito artístico, as resistências passaram a ser registradas, sobretudo com a ascensão da crítica feminista.

Registra-se que essas artistas eram brancas e de classe média, no contexto em que pessoas negras eram escravizadas e desumanizadas, uma mulher negra não seria considerada musa, mas há registros de que eram violentadas pelos seus senhores.⁴³

Cláudia Fazzolari (2018) comenta que na América Latina e no Brasil temos exemplos de artistas mulheres atuantes e com destaque no século XX, das modernistas às contemporâneas, dentre as quais podemos citar Regina José Galindo (Guatemala), Rosana Paulino (Brasil), Beth Moysés (Brasil), Leticia Obeid (Argentina) e Paola Parcerisa (Paraguai), dentre outras. Estas são artistas latino-americanas com produção relevante no cenário internacional dos últimos 40 anos. A arte latino-americana produzida por mulheres tem, por muitas vezes, traços políticos e isso se reflete em outros âmbitos da sociedade.

Regina José Galindo, como exemplo, foi a ganhadora do Leão de Ouro da Bienal de Veneza de 2005 pelo conjunto das obras que apresentou na edição. Exceção à regra, Galindo coloca seu corpo à prova, sendo sempre a ativa em suas performances (FAZZOLARI, 2018). Porém, ainda incorre da temática de seus trabalhos ser lida apenas em relação ao sexual, uma vez que “tendo as mulheres sua sexualidade constantemente

42 A mesma busca fizeram antes as historiadoras de arte Griselda Pollock e Roziska Parker mostrando “como na primeira edição de um livro de referência como o de E. Gombrich, simplesmente nenhuma mulher artista era citada, isso nos inícios da década de 1960.” (TVARDOVSKAS, 2011, p. 7)

43 Relatos podem ser lidos em trechos de Davis (2016), destacando o intervalo das páginas 33 a 39.

controlada e vigiada, o que dizer, então de uma mulher artista?” (LOPONTE, 2002, p.287) Assim como Nochlin, aponta que, nas palavras de Loponte (2002),

Enquanto a sexualidade não abala a 'genialidade' de artistas como Picasso e outros artistas modernos que representaram à exaustão bordéis, prostitutas e amantes, as mulheres que ousavam entrar no mundo artístico tinham que se contentar com a representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas – gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos 'grandes artistas'. (LOPONTE, 2002, p.287)

Ou seja, reescrevendo aos poucos as histórias, resiste-se à subjugação dos “historiadores e críticos de arte” (LOPONTE, 2002, p.282) o que antes parecia algo inevitável e interferia no julgamento das obras, começa a se constituir de forma consciente, política na crítica, valorizando questões de gênero, raça e classe.

Tvardovskas (2011) cita Roziska Pollock no que concerne seu entendimento da arte como constitutiva de uma ideologia, não sendo simplesmente um reflexo ou uma representação de modelos sociais que poderiam existir autonomamente. Esses modelos sociais se aproximam ao que Pallamin (2010) chamou, a respeito das intervenções artísticas na cidade, de atmosferas sociais urbanas.

Nesse sentido, a produção de mulheres também pode ser vista em sua potência radical de transformação dos enunciados patriarcais, já que o próprio patriarcado pode ser compreendido como uma rede de relações psicossociais que define as diferenças sexuais, mas que pode ser modificada. (TVARDOVSKAS, 2011, p.6)

Fazzolari (2018) observa⁴⁴ que mulheres artistas podem manifestar

44 Observação feita na primeira aula do curso do MAM, Mulheres artistas latino-

a questão de gênero em seus trabalhos de duas formas: quando se reconhecem vinculadas ao feminismo de forma consciente (embaralhando-o em suas vidas) ou, de forma a tangenciá-lo já não tão conscientemente, mesmo causando efeito em suas obras. Outro exemplo importante é o exposto por Miwon Kwon a respeito de arte em comunidades⁴⁵, quando relata alguns trabalhos, de cunho feminista ou não, exemplificando como algumas obras podem ser caracterizadas como um novo gênero de obra pública.

Apesar de parecerem trabalhos distantes, o caráter feminista, além de se aproximar com arte pública, pode-se deixar aproximar ao que Pabón-Colón observa em certas organizações de graffiti feminino. As grafiteiras não querem ser musas. Cita o caso da Rede Nami, no Rio de Janeiro, que, em sua leitura, criou uma comunidade em volta de si – provavelmente uma cena – sem “identidade feminista”. Esta cena está circunscrita ao graffiti feminino brasileiro. Uma vez que Panmela Castro, a mentora da rede, se declara abertamente feminista, em um primeiro momento essa afirmação pode causar estranhamento. Porém, adiante no texto, Pabón-Colón (2018) explica:

americanas: uma cartografia contemporânea com Cláudia Fazzolari, Setembro-Outubro de 2018. Informações disponíveis em <<http://mam.org.br/curso/mulheres-artistas-latino-americanas-uma-cartografia-contemporanea-com-claudia-fazzolari/>> Acesso em 03 de outubro de 2018.

45 Miwon Kwon, em sua discussão sobre o site-specific, comenta o caso da pesquisa histórica de 1995 da artista Faith Wilding, integrante original do Programa de Arte Feminista no California Institute for the Arts, que foi convidada para recriar sua instalação site-specific que abrangia toda uma sala, conhecida como Crocheted Environment ou Womb Room, no projeto Womanhouse de 1972 em Los Angeles. “Como a peça original já não existia mais, o projeto apresentou uma série de problemas para Wilding, sendo um dos menores as longas horas de trabalho físico exigidas para completá-la.” (KWON, 1997). Esse caso exemplifica muito como é delicada a discussão sobre arte feminista. Kwon aponta que “não aceitar o convite para refazer a peça em prol da preservação da integridade da instalação original teria sido ato de automarginalização, contribuindo para um auto-silenciamento que inscreveria Wilding um aspecto da arte feminista fora da porção dominante da história da arte (novamente).” Esse novamente carrega anos de omissão e desvalorização das artistas feministas, que ainda não se integraram aos circuitos de arte.

Rede Nami constrói sua comunidade política sobre uma base estética; membras entram na organização não necessariamente feministas ou já grafiteiras, nem com expectativas para que virem ou se reconheçam como feministas ou grafiteiras. Mas todas as participantes recebem aulas com uma grafiteira feminista; suas aulas são coletivas, sem remorsos, empoderadoras e públicas. (PABÓN-COLÓN, 2018, p.105)⁴⁶

Em São Paulo a GraffiteirasBR apresentava e a Efêmmerra apresenta frentes educativas. No entanto, enquanto a primeira, na oportunidade de seus encontros físicos, ou nas trocas de mensagens no grupo, trazia em seu cerne discussões acerca do feminismo, a segunda apresenta uma gama de atividades que desenvolve em arte-educação descritas em seu site, como oficinas e palestras e “cursos relacionados ao universo da arte de rua, tais como *stencil*, *lettering*, *graffiti*, *lambe-lambe*, entre outros”⁴⁷, não sendo declaradamente feminista, porém diz que a rede “trabalha como facilitadora para a evolução das mulheres dentro do mercado”. Assim, vemos que o graffiti é instrumento em diversas frentes, podendo ser ferramenta educativa e empoderadora – respeitando a noção colocada por Berth (2018) de que o empoderamento se dá em coletivo, nunca de forma individual.

As práticas artísticas que permeiam os gêneros masculino e feminino, e encontram no graffiti a possibilidade de discutir seus processos históricos, das técnicas – o manuseio de uma lata de spray, como exem-

46 Do original, “Rede Nami builds their feminist political community upon an aesthetic base; members enter the organization not necessarily as feminists or graffiti writers, nor with the expectation that they must name themselves feminists or graffiteras. But all participants gain a feminist education through the pedagogical style of a feminist graffiti grrl; their teachings are collective, unapologetic, empowering, and public.” (PABÓN-COLÓN, 2018, p.105)

47 O que fazemos? Disponível em: <<https://efemmera.com.br/services/>>

plo – e estilos, de acordo com a contribuição das mulheres para o desenvolvimento dentro de suas cenas e seus desmembramentos.

Outra ideia que parte do senso comum é a da ausência de mulheres no graffiti. O título deste capítulo faz menção a isso e podemos pensar sobre esse contexto de forma quantitativa expressada ao longo dos anos. Forman-Brunell (2001) comenta que até os anos 1970 eram muitas writers atuantes, já “no começo dos anos 1970 o número de writers mulheres parece ter diminuído. Depois da metade da década de 1970 eram raras as writers famosas,” (FORMAN-BRUNELL, 2001, p.344) como Fabara e Gold. “Jack Stewart⁴⁸”, continua, “documentou apenas 122 nomes de writers mulheres de 1970 a 1978 em Nova York, em um universo de milhares de indivíduos que escreviam nos trens.” (Idem) A quantidade de writers levantada é significativa perante o número de nomes e/ou apelidos que hoje são sabidos. Questionam-se os motivos pelos quais grande parte deles não foram ao menos registrados.

Um primeiro motivo possível é a preservação do anonimato, justificada pela reprodução do sistema patriarcal dentro do graffiti. Ser anônima facilita a legitimação dentro da cena, do mesmo modo em que mulheres abreviam seus primeiros nomes para assinarem trabalhos artísticos e literários. Ao criar um apelido não se sabe se aquela *tag* é de um homem ou de uma mulher. Tomando a alcunha de Gold como exemplo: *Claw*, na tradução para o português é *garra*, - que não remete nem ao masculino, nem ao feminino. Cria-se uma sensação de neutralidade em vista do reconhecimento de seus trabalhos sem julgamentos a respeito do gênero. Novamente, o que passa sensação de neutralidade é, como

48 Artista, arquiteto e escritor de Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s, proveniente de sua tese de doutorado: Stewart, Jack. Mass Transit Art Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the Subway System of New York City, 1970–1978, U.M.I., Ann Arbor, MI, 1989. Nela cunhou o termo Mass Transit Art para descrever o movimento do graffiti, também explorada no artigo originado da tese.

aponta Cortés (2008), masculino. Já as alcunhas tanto de *Lady*, quanto de *Miss*, carregam ostensivamente o gênero feminino, atribuindo automaticamente o estigma da estranha, desconhecida e indefinida. (CORTÉS, 2008, p.138)

Outro motivo encontrado para a diminuição do número de writers mulheres parece ser a busca por educação ou empregos formais – o que não era esperado em um contexto em que mulheres se casavam no final da adolescência e logo tinham filhos.⁴⁹ Fabara (2001) comenta que “ao chegar certo ponto da vida a pessoa começa a ter preocupações financeiras que sobrepõem às questões da subcultura⁵⁰ e uma carreira no *mainstream* começa a sobrepôr a ela também.” (FABARA apud MACDONALD, 2001, p.85) Continua justificando sua escolha em ser artista de galeria, mas poderia ter assumido um trabalho formal, como outros fizeram. Diz que “a partir do momento que você tem um trabalho fixo, das nove às cinco, você começa a crescer. Você não tem a energia que tinha quando era adolescente e restam os finais de semana para o graffiti.” (Idem)⁵¹

No Brasil, os motivos são semelhantes. Encontramos, porém, histórias de grafiteiras que começaram a pintar na adolescência, pararam e depois regressaram às ruas e eventos. Para essa “pausa” são justificadas

49 Entre as décadas de 1960 e 1970 o índice de adultos (acima dos 18 anos) casados nos Estados Unidos era de 70%. Em 2016 esse número caiu para 50%. Fonte: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/09/14/as-u-s-marriage-rate-hovers-at-50-education-gap-in-marital-status-widens/>

50 Fabara identifica o Graffiti como subcultura, o que pode ser atribuído a data da entrevista, no final dos anos 1990. As questões as quais se refere são desde a disputa entre writers até as discussões com as famílias por conta da prática.

51 Do original, “At this point in an individual’s life, financial concerns start to overshadow subcultural ones, and a ‘mainstream’ career will probably start to overshadow its subcultural counterpart: Once you have a nine to five job you start to grow up. You don’t have the energy you had as a teenager and only your weekends are for graffiti and the rest of the week you have to do some stupid job for someone else and that takes away your spirit.” (MACDONALD, 2001, p.85)

a constituição de família e a “brutalidade” da “Velha Escola”, cujo resultado de sofrer a opressão é a descontinuidade da prática. Nenê passou pelo descrito; por anos trabalhou como instrumentadora cirúrgica para sustentar a filha – retomando aos poucos as pinturas aos finais de semana – e hoje tem no graffiti sua principal atividade. De certo essa situação precária não é exclusiva das mulheres, porém é o que levantam nos debates e nas falas que realizam a respeito das responsabilidades com o cuidado da família e da casa que normalmente ficam a cargo das mulheres, o senão impossibilitando, dificultando ter um momento para grafitar.

*

Nos anos 1960 eram identificados os escritos dos e das writers com uma única cor de spray. Na década de 1970 aparecem formas de escrita melhor diagramadas, parece que há certa organização prévia e estudo de proporção e de cores. Acrescidas de contornos, essas formas eram recorrentes em assinaturas de Barbara 62, Eva 62 e Michelle 62. O filho da Eva, em conversa informal, confirmou que elas foram as precursoras do *sub*, esse contorno – configurando importante contribuição de mulheres para o graffiti. Elas, assim como a maioria dos writers, escreviam seus nomes ou apelidos acrescidos do número das ruas em que viviam – 62 *Street* na região de Lenox Hill, na ilha de Manhattan, Nova York. Elas nunca esconderam seus verdadeiros nomes, em contraposição a maioria dos e das *writers*, como Lady Pink. Portanto, não era o que as preocupava, mas sim, estarem juntas e terem companhia para irem às ruas. Do final da década de 1970 adiante criaram-se mais detalhes e começaram a ser usadas mais cores, com cada pessoa desenvolvendo seu estilo de letras e/ou personagens. Nos anos 1980 aparece o interesse de ter Graffiti como arte de galeria. Esse ato de legalizar e inseri-lo em um espaço legitimado de arte parece retirar dele o caráter transgressor. Crica

sentencia: “é decoração.” (CRICA, 2017)

Além da atitude masculinizada por parte das writers que Pabón-Colón (2018) chamou de masculinidade feminista, parte das telas da década de 1980 que Lady Pink apresenta em seu site tem temática feminista. Lady Pink foi para galerias e firmou parcerias com outros artistas. Esse não foi o destino das precursoras. Ao que se sabe, a writer Eva interrompeu suas atividades para cuidar da família e a writer Barbara se envolveu com drogas, o que, além de ocasionar a interrupção da sua prática, a afastou das amigas. Esse, então, pode ser um terceiro motivo para a redução do número de writers e grafiteiras ao longo dos anos.

Nochlin (1972), ao apontar a importância de se olhar para as condições sociais de quem é artista, evidencia que para chegar ao grande escalão é necessária uma rede de apoio e, por isso, há menos mulheres que se sobressaem, pois, muitas vezes, elas são as redes de apoio dos homens, não sendo a recíproca verdadeira. A afirmação pode ser ilustrada ao se colocar lado a lado as trajetórias d’osgêmeos⁵² e Crica. A assimetria é evidente, principalmente no que tange as oportunidades que eles tiveram na infância e adolescência para se dedicarem ao desenho e ela ao trabalho doméstico, ou do cuidar dos irmãos mais novos. O ser masculino permite a dedicação às atividades criativas, já o ser feminino está atrelado às atividades domésticas, no campo privado – são relações de poder que reproduzem a estrutura patriarcal na escala da casa⁵³. Assim,

52 osgêmeos são uma dupla de irmãos grafiteiros paulistanos que começaram a grafitar nos anos 1980 quando acompanhavam e participavam dos encontros de bboys e mcs na Estação São Bento, do metrô de São Paulo. Ganham notoriedade por desenvolverem personagens com traço característico e em 2007 foram convidados para pintar o castelo de Kelburn, na Escócia, junto com outros artistas brasileiros, incluindo Nina Pandolfo. Este momento jogou luz ao graffiti brasileiro, fazendo-o famoso internacionalmente.

53 Ainda que “público e privado correspondem a mundos habitados por homens e mulheres (e escravos e animais). Essa estrutura da vida social e política grega sedimentou-se e continua como uma base inconsciente em nossa época.” (TIBURI, 2018, p.106) Ao longo dos séculos subsequentes o reforço dessa situação foi evidenciado e, como comentado, é assim até hoje no sistema capitalista, heteropatriarcal e racista. O pensamento foi todo construído olhando

temos pistas a respeito do que significa o espaço privado para as grafiteiras: não é conforto e descanso, mas espaço de mais trabalho.

Nova York foi o epicentro do graffiti, mas logo surgiram manifestações em outras cidades estadunidenses. Em Los Angeles, na costa oeste dos Estados Unidos, o movimento se destacou principalmente na modalidade wildstyle. Na França o stencil é a técnica mais proliferada, apesar de Vanessa “Miss Van” Alice utilizar pincéis ao invés de tinta em *spray*. Neste ínterim, artistas de outros países tiveram contato com o

Figura 6 Grapixo de Renata “Meduza” Santos, 20--.

Fonte: disponível em < <https://efemmera.com.br/artistas/meduza/> >

Figura 7 Trabalho de Ana Clara Marques, 20--.

Fonte: disponível em: < <http://nucleogenerosb.blogspot.com/search/label/Graffiti%20feminista> >

graffiti americano e o misturaram a suas respectivas práticas culturais, transformando-o em fenômeno global.

No Brasil as precursoras foram Ildenira Sales, a Nenê Surreal e

para o homem, não colocando a mulher, nem os escravos e os animais em consideração. Essa negação também reflete o modo em que pesquisamos, em como negligenciamos personagens importantes.

Renata Santos, a Meduza. À Renata, da mesma forma que as americanas com o *sub*, é atribuída a criação do estilo conhecido como *graffixo*, porém, em ambos casos a validação da pioneria não é oficializada, mas reconhecida por colegas. De todas writers citadas, Fabara (Lady Pink) e Vanessa Alice (Miss Van) são referências para duas das interlocutoras, Crica e Negahamburger. Das americanas, Itzá se diz influenciada por Callie “Swoon” Curry,⁵⁴ mas coloca como suas maiores influências as brasileiras Ana Clara Marques e Nenê Surreal.

1.3. Graffiti feminino no Brasil e em São Paulo

O graffiti feito por mulheres é inerente à gênese do fenômeno no Brasil, sobretudo na região metropolitana de São Paulo⁵⁵. Devido a sua complexidade, para investigar a contribuição das grafiteiras paulistas para a história e movimentação dos praticantes de graffiti na região elencou-se o estudo de quatro grafiteiras em uma pesquisa exploratória, configurando, segundo Goldenberg (1991), quatro estudos de caso. Essas grafiteiras têm participação em três organizações de graffiti feminino

54 Swoon é a alcunha de Callie Curry, grafiteira nova-iorquina que usa o papel recortado como matéria-prima para seus trabalhos.

55 Outras localidades, sobretudo as capitais dos estados brasileiros apresentaram alguma organização de grafiteiras. A região metropolitana do Rio de Janeiro, por exemplo, apresenta profusão do fenômeno, porém, a presença das mulheres se deu posteriormente, a partir dos anos 2000. O primeiro encontro entre grafiteiras se deu em 2004, na Fundação Progresso. O relato está disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/comunidade/gd230904.htm>> Apesar de ser mais recente, conta com produção sólida de grupos, destacando a Rede Nami (Disponível em: <<https://www.redenami.com/>>). Em 2018 a ativista pela educação de meninas e mulheres, vencedora do Nobel da Paz, Malala Yousafzai conheceu o projeto, também arriscando um desenho com spray. Ativista paquistanesa fez um passeio pelas ruas do morro e ouviu detalhes sobre vários grafites feitos por meninas que participam da Rede Nami. Malala visita comunidade no Rio e faz grafite com rosto de Marielle Franco Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,malala-visita-comunidade-no-rio-e-faz-grafite-com-rosto-de-marielle-franco,70002399839>> Belo Horizonte, Belém, Brasília, Recife, Natal e Porto Alegre também apresentam número significativo de grafiteiras.

e, portanto, há um breve momento para cada uma delas, a saber, graffiti-teiraBR, Graffiti Mulher Cultura de Rua e Efêmmerra.

Nenê e Meduza, são as precursoras entre as mulheres pixadoras paulistas nos anos 1980. Esta atuando na Zona Leste de São Paulo, na região do Sapopemba, e aquela, em Diadema e Zona Sul da capital. Para entender o fenômeno e seus desdobramentos no Brasil, o perfil de Nenê, junto a Crica, Negahamburguer e Itzá, configuram um conjunto de grafiteiras com inserção nas cenas de graffiti, mas que não recebem a devida atenção em pesquisas e mídia. Todas articulam e contribuem para a cena regional e têm experiências particulares interessantes ao coletivo de forma a caracterizá-lo.

Quase duas décadas após sua primeira incursão nas ruas, Nenê encontra outras grafiteiras – a rede GraffiteirasBR, a primeira organização de mulheres grafiteiras em São Paulo, com início do contato entre grafiteiras feito no final de 1990, mas formada em 2004. Hoje a rede já não existe, mas abriu espaço para que Crica e Bela vislumbassem a formação do Graffiti Mulher Cultura de Rua (2012) e da Efêmmerra (2012), respectivamente, configurando grupos expoentes de grafiteiras brasileiras atuantes em São Paulo. Essas redes caracterizam os processos de evolução do graffiti feminino ao longo das últimas décadas na região metropolitana de São Paulo, diferenciando-se de crews, pois fazem a articulação de grafiteiras de forma individual para desenvolver projetos maiores e, ainda, realizar formações de cunho feminista.⁵⁶

A iniciativa foi de Ana Clara Marques, Fernanda Sunega e Marcela Zaroni que ensaiaram sua criação desde 2001. O formato de rede significa que articulavam crews e grafiteiras que pintavam de forma individual, como Nenê e Fernanda Sunega. Ana Clara Marques e Marcela “Prima

56 Ambas organizações têm membras conscientes do vínculo de suas produções com os feminismos.

Dona” Zaroni faziam parte das crews Só Calcinha e Transgressão Para Mulheres – TPM, em Santo André e Rio de Janeiro, respectivamente.⁵⁷

Marques (2016), observa que “diante das dificuldades e da solidão, tentamos agregar mais mulheres para este espaço. Realmente foi uma tarefa difícil, pois estávamos espalhadas pelo Brasil e a ferramenta que nos possibilitou grandes avanços foi a internet.” (MARQUES, 2016, snp) Via Yahoo Grupos, as trocas de mensagens começaram em 2001 fomentaram o primeiro encontro presencial em 2004, e um segundo, no Fórum Social Mundial de 2005 em Porto Alegre. Neste encontro refletiram sobre o machismo dentro do graffiti e Hip-hop, compartilhando vivências. Identificaram também esses traços na revista graffiti, editada pelo grafiteiro Binho Ribeiro e resolveram escrever uma carta de repúdio a reportagem sobre a grafiteira ABC: “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.” (MARQUES, 2016, snp) Além da carta de repúdio para a Revista graffiti, organizaram frentes para questionar nomes importantes do graffiti e com esse enfrentamento, “a gente foi boicotada mesmo.” (MARQUES, 2017)

Para além deste boicote, a rede foi diminuindo a troca de mensagens e as grafiteiras responsáveis também se envolveram com outros

57 Via entrevista de Pabón-Colón com Marcela “Prima Dona” Zaroni, conta que a TPM “TPM’s Herstory Usually adorned with jewelry resembling ankhs or the astrological symbol for Venus, Brazilian graffitera Prima Donna’s indigenous goddess characters consistently invoke and celebrate the relationship between the earth and the power of the “eternal feminine.” Unlike any other writer I have met, Prima, an eco-feminist activist, came to graffiti culture “from the woman’s movement” and as a twenty-three-year-old adult. Looking to expand her pedagogical toolkit as a public-school teacher, in 2001 she attended a Hip-hop workshop on using rap as a site for discussing racial prejudice and sexism. The facilitator of that workshop invited her to join a graffiti art class he was teaching and in that class Prima met other women invested in Hip-hop. Wasting no time activating the women in the class, she approached the other grrlz about working together and in no time they formed the Hip-hop collective Quilombola. (PABÓN-COLÓN, 2018, p.180-181)

projetos. Ana Clara Marques publicou o artigo *Do espaço limitado às redes – as mãos podres do graffiti*, revisando a história da rede na Revista Geni em 2016 e participou de alguns eventos na ONG Ação Educativa referentes ao Dia do Graffiti em 2017 e 2018.

Coexistindo paralelamente com o GraffiteirasBR, que gradualmente deixou de ter troca de mensagens, o Graffiti Mulher Cultura de Rua – GMCR foi criado em 2012. A partir da inquietação de Monteiro em relação a essa perda de vínculo entre grafiteiras, e, devido à competitividade incitada por grafiteiros entre as poucas que conviviam, ela criou o grupo homônimo no Facebook. O nome faz alusão ao Hip-Hop Cultura de Rua, a primeira coletânea de rap nacional, lançado em 1988.

Semelhante à proposta do GraffiteirasBR⁵⁸, o grupo, por sua vez, possibilita discussões e trocas entre grafiteiras de maneira dinâmica, gerando vínculos entre grafiteiras⁵⁹ e a publicação de fotos e vídeos, permitindo o armazenamento de imagens suportadas pela plataforma. Há o projeto de mapeamento de todas as grafiteiras do país em curso que se encontra em fase inicial, sendo realizada uma sondagem dentro do grupo por meio da ferramenta de publicações. Até Janeiro de 2019 eram 983 membras no grupo.⁶⁰ Só podem entrar mulheres e mediante as respostas de um questionário elaborado por Crica.⁶¹

58 Monteiro comenta que na época auge do GraffiteirasBR não estava presente nas discussões, seu foco era a faculdade e pintava no final de semana. Apesar disso, uma década depois da dissolução deste, sente falta do apoio feminino e reinventa-o a sua maneira.

59 Dentro do sistema patriarcal, como apontam McDonald (2001) e Gentry (2008), as masculinidades se exacerbam quando o meio é majoritariamente composto por homens heterossexuais.

60 A título de comparação, o GraffiteirasBR registrou, em seu último ano, 2016, 121 membras.

61 Compreendem “Como vc conheceu o grupo? Você faz graffiti? Se sim a quanto tempo? O que vc espera do grupo? E faça uma apresentação.” A demanda de pessoas solicitando a entrada no grupo tem abrangido pessoas que respondem que apenas admiram o graffiti, ou que estão fazendo pesquisas a respeito. Outras que são grafiteiras dizem que começaram há pouco tempo, configurando uma nova leva de grafiteiras que procuram se inspirar na geração anterior.

Em 2015 ocorreu o primeiro evento organizado com o nome do movimento, no qual algumas grafiteiras pintaram em grandes telas, entre elas Crica e Nenê, na praça central de Embu das Artes. Em setembro de 2017 ocorreu o 1º Encontro do Graffiti Mulher Cultura de Rua, na CEMEI Capão Redondo, com atividades para as famílias da comunidade - uma diferença das tradicionais reuniões de grafite. Como um dia de celebração, mais de 20 mulheres grafiteiras pintaram, juntas, sendo um momento importante para cena do Graffiti feminino de São Paulo. Contudo, foi a última ação concreta realizada pelo GMCR, tendo a equipe focado nas coberturas de eventos via Instagram durante o ano de 2018.

Com outro viés ideológico, a Efêmmerra também se configura como rede de grafiteiras que atuam na região metropolitana de São Paulo, porém, funciona como agência e produtora. Sua fundadora, Isabela Gregório, é jornalista de formação e, após uma pesquisa acadêmica sobre o Graffiti feminino virou grafiteira. Diz que, imersa nessa história, sentiu a necessidade de criar uma comunidade para que essas mulheres pudessem dividir ideias e experiências sobre a ocupação de espaços urbanos.⁶²

Inicialmente a rede funcionava sobre quatro os pilares: “Graffiti, Street Art, Cultura e Empoderamento Feminino” e em janeiro de 2019 ocorreu considerável atualização de seu site, com a inclusão da palavra “empreendedorismo” nesta descrição. Em sua formação figuram artistas que tem a rua como plataforma de trabalho, não somente o graffiti. A ideia inicial da rede é de promover diálogo “sobre esse movimento por meio de palestras, oficinas, pinturas e ações urbanas que disseminem a cultura de rua feita por mulheres, além de produzir e agenciar a atuação dessas artistas no mercado.” (EFÊMMERA, 2019, snp) Hoje,

⁶² Texto de explicação sobre a rede disponível no site da rede em 2018, atualmente indisponível.

ao abrir sua página inicial encontramos o seguinte texto: “uma Rede de Empreendedorismo e valorização do Protagonismo Feminino na Cultura de Rua.” Outras palavras já permeavam os textos veiculados, como “mercado” e “protagonismo feminino”, atreladas a um errôneo discurso de “empoderamento” (ver sessão 1.4). Porém, ao utilizar a palavra “empreendedorismo” a intenção pode ser entendido como incentivo ao empresariamento de si, que contradiz o que Berth (2018) diz sobre empoderamento:

Na rede de soma de subjetividades que constroem um coletivo (...) [se] as pessoas se tratarem com respeito, reconhecendo o valor da humanidade no outro e distante da ideia do uso ou do descartável, com mais fios construirão a teia de um grupo social empoderado. (BERTH, 2018, p.80)

Para entender como esses grupos/redes funcionam é preciso diferenciar as práticas da “Velha Escola” e “Nova Escola” do graffiti em São Paulo, como explicam Nenê (2017), Crica (2016) e Itzá (2017). A Velha Escola, para elas, age pela “brutalização” esse adjetivo se associa à estrutura heteropatriarcal em que esses homens se inserem, fazendo com que não se sintam confortáveis em demonstrar emoções consideradas femininas, como o cuidado e a atenção. É preciso, dentro do ritual, que sejam proliferadas ofensas ou A seguir são elencados comentários a respeito.

Muitas vezes eu ia pintar com meus amigos e aí eles falavam para mim assim: ‘ah, você quer pintar? Pinta o fundo. Quer aprender? Fica olhando. (NENÊ SURREAL, 2017, snp)

O agir de forma violenta com novatos e novatas é uma forma de manter este domínio. A ideia atrelada a esse comportamento, por conta da pioneira na cena paulista, de serem os “donos” da cena. No caso das

mulheres ingressantes a violência contra elas é maior do que a com homens, como coloca Crica (2017) a seguir:

Quando eu tinha que fazer algum tipo de efeito (...) eu ia perguntar pra algum grafiteiro e o cara já me escutava, entendeu, porque, 'ah, tô começando' então, tipo assim, naquela época, lá atrás, [era] 'então, se vira'.

(CRICA, 2016, snp)

Esse “esculacho” é intensificado quando automaticamente as mulheres já recebiam apelidos pejorativos do linguajar do Graffiti – *bafo* e *toy* são expressões depreciativas para artista iniciante e/ou sem habilidade – mesmo se apresentassem desenvoltura técnica e se comportassem de acordo com as regras, nos termos da masculinização. Itzá (2017) aponta que não “gosta”

Do jeito que a gente aprende a... aprende os bagueio, que era tudo na base do “cê é bafo, cê é toy...” né, na brutalização, que é bem típico da construção da masculinidade né, aprender os bagueio pela brutalização. (ITZÁ, 2017,

snp)

Em contrapartida, as interlocutoras afirmam que a “Nova Escola” se caracterizada por ter uma “nova pedagogia” no graffiti. Majoritariamente composta por mulheres, que se ajudam mutuamente no “processo de sair do silêncio” (ITZÁ, 2017).

Deve-se pontuar que a “Velha Escola” e a “Nova Escola” atuam em paralelo, e segundo Itzá (2016b), muitos “ficam parados no tempo” – no que se remete à “oligarquia” formada por Binho Ribeiro e demais, em constante disputa da cena de Graffiti no centro de São Paulo – mas outras pessoas “caminham junto” com “Nova Escola”, finaliza.

Itzá (2017) traz em sua fala a noção de que as mulheres do graffiti colaboram mais entre si do que com os homens, e estes menos ainda

entre si. No entanto, nas falas realizadas em 2017 parecia existir a ascensão do movimento de grafiteiras, em número e qualidade técnica, configurando uma nova geração, impulsionada pelo ímpeto de reagir contra as medidas impostas pela Prefeitura de São Paulo. Como característica marcante está a formação aliada ao feminismo oriundo de uma nova onda do movimento (ver sessão 1.4). No ano seguinte, em entrevista, reitera seu ponto: “é o que eu falei da pedagogia. Elas já tão aprendendo diferente, então já é mais na coletividade... com outros valores assim.” (ITZÁ, 2018)

Muito parece ser a relação desse movimento com as manifestações de junho de 2013 no Brasil, que ascenderam nos jovens o desejo por mudança, e os fizeram crer na participação para atingir seus objetivos. Após o período, cujo epicentro foram as cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, cada grupo canalizou suas práticas (e energias) em diferentes frentes e muitas mulheres se uniram na luta feminista, sendo Itzá uma delas, voltando a utilizar o graffiti como instrumento político.

Gerações apresentam certas características que as distinguem das outras, Itzá (2018) aponta para isso, quando pondera sobre a existência de lados positivos e negativos entre práticas e relacionamentos entre gerações de grafiteiras. A ascensão do número de grafiteiras identificada neste final de década ainda está “nas mãos” da geração de Itzá – nascida nos anos 1980 – como referência. Em sua fala, encontra esperança nas mulheres que estão por vir: “hoje eu já vejo que as meninas que tão crescendo assim elas já têm mais caminhos pra olhar, sabe. Então não tem uma referência, tem várias.” (ITZÁ, 2018) Não precisando se espelhar na “Velha Escola”, como foi o caso de todas as quatro grafiteiras escolhidas.

Então, se considera como positivo ter essas referências, porque

ao pintar, a mulher consegue atingir a “produção de outro desejo que esteja para além das objetificações e fetichizações” (TIBURI, 2018, p.42) mostrando que

O feminismo é um fazer, é a ação que põe em cena o desejo daquelas que, sendo mulheres, no mais amplo sentido dessa palavra, lutam contra seu encarceramento, sua domesticação, sua escravização e sua docilização – sem perder de vista que ‘mulher’ é uma marcação do patriarcado que foi resignificada no feminismo.” (Idem)

Exemplo disso é o que narra Isabela “Bela” Gregório, “Grande parte dos enquadros⁶³ (...) rolam comentários sexistas de policial. O último que tomei, ele disse ‘vinte anos de polícia eu nunca peguei três mocinhas como vocês fazendo uma coisa dessas!’”(BELA, 2016) e ela analisa, “relaciona muito o fato de nós sermos meninas como tipo de postura, ou com o que a gente faria” (Idem), a docilização esperada, comentada acima. Outro ponto, ao serem adjetivadas como “mocinhas” percebe-se que é um tratamento dado a pessoas brancas. Uma grafiteira negra não teria recebido o mesmo tratamento.

As temáticas dos trabalhos das mulheres passaram, ao longo do tempo, a incluir frases e gestos alusivos ao feminismo, mostrando a resistência e resiliência das grafiteiras. São registradas nas páginas seguintes alguns trabalhos das grafiteiras escolhidas que foram respostas a notícias relacionadas a gênero, raça e classe. A “resposta” de Crica ao ver a notícia⁶⁴ sobre um feminicídio ocorrido na Praça da República, centro de São Paulo. Não hesitou e fez um graffiti em homenagem a vítima. Nenê também fez um trabalho questionando a solução do caso conhe-

63 No caso, repreensão policial ao flagrar grafiteiras pintando em locais não-autorizados.

64 Graffiti realizado após a leitura da notícia do G1, disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/enfermeira-e-morta-tiros-em-frente-posto-de-saude-em-sp-diz-policia.html> >

Figura 8 “Chacina de Osaco, não esquecemos!”
Ildenira “Nenê Surreal” Sales. 2016.

Figura 9 “Chacina de Osaco, não esquecemos!”
com autoras. Ildenira “Nenê Surreal” Sales. 2016.

Figura 10 Cristiane “Crica” Monteiro. Graffiti na República, Praça da Bandeira, 2016. Homenagem a Fabiana, enfermeira morta a tiros pelo ex-marido em frente ao trabalho. Fonte: acervo Cristiane Monteiro.

Figura 11 “Dias melhores na quebrada”, Evelyn “Negahamburger” Queiróz, 20--.

Fonte: acervo Queiróz.

Figura 12 “A cidade é nossa!” - “Reserva” de espaço realizada por Teixeira nas proximidades do Largo da Batata, Pinheiros, São Paulo. 2018.

Fonte: autora.

cido como Chacina de Osasco, ocorrida em 2015. Negahamburger, com um lambe-lambe pede “dias melhores na quebrada” e, ainda, Itzá se manifesta contra o aumento do preço do transporte público de São Paulo em mureta próxima ao Largo da Batata, em 2018.

Sobre essa resistência e o fazer graffiti, “o que eu acho bonito assim quando eu vejo um graffiti feminino, ainda mais quando eu conheço a pessoa que fez, assim, olha, ‘aqui parece que eu tô mais segura!’, que meu corpo tá menos vulnerável.” (ITZÁ, 2018)

Assim, mesmo que com erros em relação a termos acadêmicos dos feminismos, essas novas organizações mostram que é possível mudar antigas tradições e rituais, mas que isso não é trabalho trivial. Para tanto é necessário romper com os estereótipos dentro do Graffiti, como fala Negahamburger, o “graffiti de menina” está acabando “porque tem menina que tá fazendo muito além”. (NEGAHAMBURGUER, 2016)

1.4. Feminismos

A discussão anterior foi permeada por termos e conceitos que são melhor compreendidos com alguma explanação teórica. Muito do que é discutido a respeito do feminismo, segundo Tiburi (2018) no plural “feminismos”, gera conceitos que se aglutinam e/ou se desmembram. Arelado ao “lugar de fala” e “empoderamento”, principalmente no que se discute atualmente no Brasil, os feminismos se enraízam e ampliam a discussão para além da academia, sobretudo em práticas sociais e artísticas envolvendo mulheres e outras minorias políticas.

Tiburi (2018) apresenta o feminismo, aqui no singular, como “o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que

padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado” (p.12). Mesmo Tiburi sendo pesquisadora recente do tema, essa definição é cara por abranger de forma sintética ideias dos vários feminismos – diferentes formas de se identificar com o feminismo, do radical ao interseccional, em um espectro, englobando práticas até mesmo de quem não se considera feminista. Como comentadora da obra de outras feministas, sobretudo as feministas negras, considerou-se utilizar o livro de Tiburi publicado em 2018, *Feminismo em Comum: para todas, todes e todos*, para permear todo o trabalho.

Independente do título – feminismo radical, feminismo negro, feminismo interseccional –, o feminismo “não pressupõe um patriarcado como abstração, (...) é uma leitura que põe em questão o que existe – aquilo que está dado – para então analisá-lo.” (TIBURI, 2018, p.72) por isso funciona como metodologia, identifica os fatos, analisa-os e desconstrói as opressões nele presentes, seja por meio da fala, manifestação coletiva ou intervenções artísticas.

Nos últimos anos a movimentação dos feminismos cresceu exponencialmente, sendo 2012 indicado como seu *boom*⁶⁵ – o que era discutido de forma acadêmica ou em movimentos organizados, neste momento, passou a figurar nas ruas, em outros grupos, na mídia e nas conversas familiares. Não sendo coincidência o ano de criação do Graffiti Mulher Cultura de Rua e da Efêmmerra. Esses e outros “grupos e coletivos enriquecem o cenário da luta pelos direitos das mulheres e, como não pode deixar de ser, de todas as minorias das quais o signo anteriormente opressivo ‘Mulher’ é uma expressão básica, um signo de luta.” (TIBU-

65 Ver mais em COCHRANE, Kira. The fourth wave of feminism: meet the rebel women. Dec. 2013. Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>>

RI, 2018, p.45) Tiburi aqui coloca que a base da opressão é o gênero, e, apesar de falar sobre mulheres negras, não intersecciona as opressões de fato. A base deve ser, sempre, gênero, raça e classe, assim como coloca m Akotirene (2018), Ribeiro (2017) e Davis (2016).

Assim como Cochrane (2013), Cecília Palmeiro (2017) acredita que esse movimento pode configurar uma 4ª onda do feminismo e, que se o for, tem como característica o protagonismo latino-americano. Ela, argentina e fundadora do movimento *Ni Una a Menos*, identifica que em seu país “existe um movimento quase unificado e, no Brasil, existem vários movimentos diferentes simultâneos. “Mas um país tão grande precisa de diferentes movimentos em diferentes lugares.” (PALMEIRO, 2017) Essa fala remonta às diferentes vertentes, mas também à não-identificação com feminismos. Pode-se pensar nas diferentes mulheres, desde as que se identificam com preceitos religiosos que implicam a submissão da mulher ao homem às mulheres negras que não concordam e sentem repulsa ao feminismo branco, como a precursora estadunidense Sojourner Truth, lembrada por Davis (2016), Ribeiro (2017) e Berth (2018).

Palmeiro (2017) dá como exemplo a luta das mulheres camponesas e indígenas brasileiras, que historicamente não se consideram feministas, “são mulheres que se levantam para tratar questões ambientais e de demarcação de terras, por exemplo. Essa luta traz uma perspectiva anticapitalista muito importante para a discussão de gênero.” (Idem) Berth (2018) coloca sobre essa questão que:

Muito antes de nos sabermos feministas e nos posicionarmos nessa trincheira de luta por ajustes sociais, que não é a única, já praticávamos intuitivamente o conceito de empoderamento, aplicando em nossas vidas estra-

tégias de fortalecimento da autoestima e de reconhecimento de nossos potenciais. (BERTH, 2018, p.104)

Ao trazer o ponto do anticapitalismo, Palmeiro conversa⁶⁶ com Silvia Federici, que organiza a relação entre mulher, trabalho e capitalismo em seu *Calibã e a Bruxa*, publicado no Brasil em 2017.

O patriarcado enquanto estruturante da sociedade e por isso se manifesta e reverbera em muitas áreas. Os feminismos, portanto, visam combatê-lo em suas diversas formas, dentre elas as artes onde o patriarcado ainda se reproduz. Tvardovskas (2011) já anunciava que “é tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruir discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento.” (TVARDOVSKAS, 2011, p.1) Esses sistemas fechados criam injustiças, como enunciado por Tiburi (2018), e além de patriarcal, o sistema é cisheterossexual e racista. A questão racial é colocada por Tiburi (2018) a partir do seu lugar de fala de mulher branca e sendo a desconstrução indispensável nos dias de hoje, isso deve ser pontuado. Para isso, se vale da arte. “Mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade”. (Tvardovskas, 2011, p.1)

As mulheres, sobretudo mulheres negras e *lgbts*, sofrem opressões diariamente e, posto isso, indispensável é o entendimento da vigência do racismo como estrutural da sociedade e como implica nas relações sociais. Lélia González (1985), histórica feminista negra brasileira, aponta que o racismo é sofrido pelas mulheres negras de modo mais sistemático que o machismo, dada a estrutura racista da sociedade brasileira. Nesta

66 Entrevista concedida a Mariana Gonzalez publicada em 14 de novembro de 2017. Quarta onda do feminismo é tipicamente latino-americana, diz fundadora do Ni Una Menos. Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-feminismo-latino-americana/>>

perspectiva, de postular que opressão de raça pode ser mais grave que a entre sexos, lembra das contradições dentro dos feminismos em que as mulheres brancas nem sempre colocam a questão de raça em pauta. Assim, o Feminismo Negro que González ajuda a fundar no país procura entender o que pode e está sendo feito em prol da emancipação das mulheres negras. Em consonância com o movimento estadunidense, nos lembra bell hooks (2000) que:

As mulheres brancas começaram a afirmar sua necessidade de liberdade depois da luta pelos direitos civis, justamente quando a discriminação racial estava acabando e as pessoas negras, especialmente os homens negros, poderiam ter alcançado a igualdade no mercado de trabalho com homens brancos. (hooks, 2000, p.4)⁶⁷

Naquele contexto, hooks (2000) aponta que ao reduzir as pautas dos movimentos feministas a igualdade com os homens na força de trabalho, as fundações radicais originais do feminismo contemporâneo foram ofuscadas, perdendo a oportunidade de criar uma nação fundamentalmente anti-sexista, no que chamou de “feminismo reformista”. (HOOKS, 2000, p.4)⁶⁸

Essa relação vai ao encontro do que se discute como categoria da *mulher universal*. Djamila Ribeiro (2017) aponta que, enquanto o debate a respeito da desuniversalização da categoria é atribuída a Judith Butler, na terceira onda do feminismo, Soujoner Truth já o tinha feito em seu discurso mais conhecido “E eu não sou uma mulher?” em 1851, época

67 Do original, “we can never forget that white women began to assert their need for freedom after civil rights, just at the point when racial discrimination was ending and black people, especially black males, might have attained equality in the workforce with white men.” (HOOKS, 2000, p.4)

68 Do original, “Reformist feminist thinking focusing primarily on equality with men in the workforce overshadowed the original radical foundations of contemporary feminism which called for reform as well as overall restructuring of society so that our nation would be fundamentally anti-sexist.” (HOOKS, 2000, p.4)

da primeira onda (p.21-22). Comenta ainda que, na segunda onda, as obras de hooks – acima – e Audre Lorde também abrangem esse debate.

Assim, dialogando com Ribeiro (2017), Berth (2018) endossa que “a partir do rompimento com a ideia universal da categoria de mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade” são reestruturadas as “bases iniciais para o entendimento e aplicabilidade” do Feminismo Interseccional. Este feminismo abrange negras, indígenas, latino-americanas, demais mulheres não negras, detectando “fissuras e distorções que necessitavam de atenção.” (BERTH, 2018, p.39) O termo interseccional foi cunhado por Kimberlée Crenshaw em 1989 e é discutido no Brasil, sobretudo, por feministas negras, como Carla Akotirene (2018).

Entende-se, desta forma, que são fundamentais as contribuições culturais das populações que vieram para o Brasil como imigrantes, as que foram forçadas a vir e foram trazidas como escravizadas, ou que são originárias uma vez que constituem o que se entende por cultura brasileira atualmente. Destaca-se, no contexto latino americano em que o país se insere, a produção das Mujeres Creando, bolivianas que influenciam os trabalhos de muitas grafiteiras, incluindo Itzá.

Ao versar sobre esta gama de mulheres pode-se chegar a questão da representatividade. Djamila Ribeiro (2017), apoiada no debate feito por Patricia Hill Collins, alerta “um dos equívocos mais recorrentes que vemos é acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade.” (RIBEIRO, p.83). E diz que lugar de fala versa sobre indivíduos pertencentes determinados grupos sociais partilhem experiências semelhantes.

Regina José Galindo e Nenê Surreal tem um elo em comum – seus corpos são parte de suas obras – mas são diferentes na condição de raça. Devidas às discrepâncias entre modos de fazer artístico, fica o

semelhante modo em que seus corpos aparecem intrinsecamente relacionados a suas condições latino-americanas e, ainda no caso de Nenê de ser uma mulher negra. Nesse sentido, o domínio do próprio corpo é muito importante para as mulheres, sendo que as artistas citadas fazem seu uso para expressar, do mesmo modo que ativistas protestam pelo direito ao aborto. Assim, essa relação criada com o corpo gera reações do patriarcado, porque “não há nada mais absurdo para o patriarcado do que o direito ao corpo” (TIBURI, 2018, p.37). Ao se manifestarem, as mulheres que dominam seus corpos conseguem também dominar sua voz, em consonância ao que coloca Ribeiro (2017), “o falar não restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir.” (p.64)

Uma vez existindo, ocupam lugares e, portanto, esses lugares carregam grupos sociais oprimidos e, por meio de gestos artísticos, fazem críticas e desconstróem as ordens patriarcais e racistas. Uma mulher que se anestesia e outra que se camufla, refutam “historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017, p.64). Tiburi (2018), a respeito desse ponto, faz a seguinte colocação: “(...) as mulheres precisam falar de si mesmas em todas as esferas – na arte, no conhecimento, na religião, por exemplo. Assim é que o feminismo pode restituir a cada uma o seu lugar legítimo de fala.” (TIBURI, 2018, p.94)

Trazendo-os para o debate acerca do graffiti, “lugar de fala” e “empoderamento” continuam correlacionados e auxiliam no entendimento de algumas questões. Ao compartilharem pontos em comum em relação às vivências dentro e fora do graffiti, como mulheres, as interlocutoras apresentam lugares de fala semelhantes acerca de temas diferentes. Do mesmo modo que se coletiviza o lugar de fala, o empoderamento versa sobre o coletivo e não sobre as individualidades. Ressalta-se que não é

desejo uma homogeneização, mas a possibilidade de que se trabalhe com individualidades em construção coletiva.

Joice Berth (2018) afirma que empoderamento, como teoria, “está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão” (BERTH, 2018, p.34) e tem como principal objetivo “a libertação social de um grupo.” (Idem) Esse é “um processo amplo e em diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual.” (p.34) Articulando alguns pensadores que creditam a Paulo Freire a criação do termo, a Teoria do Empoderamento em que Berth se baseia é oriunda da Teoria da Conscientização⁶⁹ daquele.

Uma vez que “é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia” (Tvardovskas, 2011, p.1) o processo do feminismo se inventar e se reinventar é necessário e, “a cada vez que surge uma nova feminista, a cada vez que surge um novo coletivo” (TIBURI, 2018, p.42) consegue-se produzir “o feminismo que desejam, por meio de teorias e práticas sempre (...), por definição, inadequadas ao patriarcado.” (Idem)

69 De Paulo Freire (1967), “Conscientizar não significa, de nenhum modo, ideologizar ou propor palavras de ordem. Se a conscientização abre caminho à expressão das insatisfações sociais é porque estas são componentes reais de uma situação de opressão; se muitos dos trabalhadores recém-alfabetizados aderiram ao movimento de organização dos sindicatos é porque eles próprios perceberam um caminho legítimo para a defesa de seus interesses e de seus companheiros de trabalho; finalmente, se a conscientização das classes populares significa radicalização política é simplesmente porque as classes populares são radicais, ainda mesmo quando não o saibam.” (FREIRE, 1967, p.11)

Capítulo 2

O QUE SE

FALA QUANDO

SE PINTA

QUE SE
FALA
QUANDO
SE
PINTA

2.1 Questões e aspectos metodológicos

O feminismo, defende Tiburi (2018), é um processo sempre em construção e por isso pode ser entendido como metodologia que agrega outras lutas de diferentes minorias políticas visando uma “democracia radical” (p.77). Aliada ao conceito de empoderamento de Berth (2018), identifica como passo inicial a retomada das narrativas de suas próprias histórias pelas mulheres – sejam artistas, políticas, ou mesmo moradoras de periferia – revisando historiografias e propondo outras abordagens para com as minorias políticas, seja em espaços privados, públicos e de tomada de decisão. A possibilidade dessa democracia radical tem como objetivo “dar espaço às vozes silenciadas e programaticamente esquecidas” (TIBURI, 2018, p.77), que consistindo parte dessas outras minorias políticas podem se agregar no que se chama de interseccionalidade (CRENSHAW, 1989).

No contexto deste trabalho, o feminismo é pano de fundo para mudanças estruturais nas cenas do graffiti em São Paulo, e, dentro da cena do graffiti feminino “é o convite a um diálogo radical⁷⁰ e profundo” (Idem). As grafiteiras têm conquistado cada vez mais espaços de fala em meio aos homens e entre si, mesmo que conflitos ainda estejam presentes, reiterando o “primeiro o direito à igualdade perante os homens, reconhecendo as desigualdades de gênero” (SANTORO, 2008, p.7) e identificando seus respectivos lugares de fala, outro conceito importante nesse debate, conseguem abrir espaço para si e para as outras. Esse é um

70 Não confundir com a vertente do feminismo chamada de radical, que surgiu nos anos 1960 e defende que a raiz de todas as opressões é o patriarcado e “acredita que certas coisas devem ser destruídas para que haja uma libertação feminina” (LEMOS, Kamilla, 2016 snp)

processo de empoderamento que cria caminhos alternativos, relacionados tanto a nova “pedagogia” do graffiti feminino, quanto aos modos de inserção das minorias políticas em diferentes esferas da sociedade.

Dentro de casa, muitas vezes, reside a maior dificuldade em romper a lógica de domínio patriarcal, instituída ali desde a antiguidade⁷¹ A discussão sobre relações domésticas, o papel das mulheres e homens neste espaço, é questão recorrente no debate feminista, incorrendo na mítica o erro de reduzir o movimento a isso. Erro é ainda postular que as conquistas feministas obedecem uma lógica hierárquica, pelo contrário, acontecem inserções em diferentes esferas da sociedade concomitantemente às disputas domésticas.

O que pode estar bem resolvido dentro da casa para uma grafiteira – que pelo que vimos ainda não acontece com todas as estudadas – pode não ser dentro de sua própria casa. Considerando que atualmente a jornada de trabalho da mulher é dupla, com o trabalho fora de casa, ao ser necessário “deixar comida pronta em casa, tem que deixar tudo bonitinho para (...) sair no seu rolê” (Crica, 2016)

Cada pessoa se articula com o todo de forma diferente, desde o núcleo familiar, passando pelas crews e grupos, até chegar em enfrentamentos com outros grafiteiros e/ou o poder público. Por isso a ideia de

71 Em *Feminismo em Comum* Márcia Tiburi também retoma a organização grega para entender o fenômeno da cidade contemporânea, elucidando que “na equação política de Aristóteles, Pólis é a cidade-Estado e Óikos, o território casa. O primeiro é reservado aos homens e o segundo, às mulheres, aos escravos e aos animais.” (TIBURI, 2018, p.106) No excerto apresentado fica evidente que sempre existiram lugares determinados para as pessoas marcadas como mulheres, de outras etnias em oposição aos dos homens, nas cidades – Atenas como o exemplo. Neste “mundo da pólis grega, se exerce a voz que leva à expressão e à partilha das ideias. Assim se constitui o reino da democracia ateniense ocupado pelos homens na ágora que é, justamente, o espaço público do encontro entre cidadãos”, continua comentando Tiburi. Os cidadãos são esses homens, deixando para dentro do espaço privado das casas os escravos e as mulheres. “No espaço da casa, há o trabalho, a procriação e a sustentação organizada da vida. Essa separação entre público e privado coloca homens e mulheres (e escravos e animais) em mundos separados.” (TIBURI, 2018, p.106) Essa é a origem da organização dos mundos públicos e privados do ocidente, porque é “essa separação [que] rege o pensamento e as práticas ético-políticas da história humana.”

processo e diálogo constante, que nos interessam. Para desenhar essas relações foram necessárias aproximações com algumas metodologias empregadas em conjunto.

A principal é o estudo de caso, com pesquisa documental, entrevistas e observação participante para a construção de breves históricos, traçar processos de trabalho e identificar interseccionalidades. Os estudos de caso foram pensados organizando documentos, entrevistas e falas públicas disponíveis em vídeo na internet das quatro grafiteiras, de modo a valorizar suas falas, garantindo a cada grafiteira espaço para sua *herstory*. Alguns fatos são recorrentes nessas falas e, portanto, são usados como exemplos que evidenciam uma carga de opressões. Nesse sentido, revelam como essas mulheres se inserem nas cenas do graffiti, e, ainda, como e nas quais conheceram ao longo de suas carreiras, seja na região metropolitana de São Paulo, seja pelo mundo.

Além das entrevistas, a realização de aproximação em campo aliada à pesquisa documental, empregada como metodologia auxiliar, revela “o significado daquelas situações para os indivíduos, que sempre é mais amplo do que aquilo que aparece em um questionário padronizado” (GOLDENBERG, 1991, p.34), fundamental para a construção das *herstories*.

A seção de cada grafiteira é dividido em três tópicos: breve biografia, processo de trabalho e interseccionalidades. No primeiro são abordados dados de nascimento, família e educação; em seguida seu início no graffiti e demais atividades artísticas, os principais projetos desenvolvidos e, encerra-se com o estágio atual de produção. No segundo tópico são descritas as evoluções dos trabalhos ao longo da carreira, abrangendo outras manifestações artísticas além do graffiti; desses trabalhos são escolhidos dois, de acordo com critérios pré-estabelecidos: uma obra externa e outra interna, preferencialmente feitas sozinhas e que tenham

registros fotográficos.

Deste modo, este capítulo terá caráter descritivo, com alguns comentários a respeito destes fatos e processos, levantando pontos de interesse para discussão teórica no capítulo seguinte.

2.2 A escolha das interlocutoras

Dentro da cena que caracteriza a RMSP acontecem outras, que mobilizam grafiteiros e grafiteiras das cidades desta região metropolitana em determinados momentos como eventos e rolês. Identificamos a cena do graffiti feminino acontecendo sobretudo nas Zonas Sul, Leste⁷² e no Centro da cidade. São diferentes as formas de experienciar o graffiti em São Paulo, principalmente quando se é mulher – Para tanto foi necessário pensar na desuniversalização da categoria “mulher” (RIBEIRO, 2017), trabalhando com a pluralidade de raça, classe e inserção em territórios. É sabido que existem mulheres grafiteiras, porém, sabe-se pouco sobre elas. Neste recorte, o desejo por conhecê-las alargou-se para a organização da relação entre indivíduos, grupos e dentro de cenas que constituem o fenômeno graffiti. Quando encontramos, no decorrer

da pesquisa, quatro grafiteiras que sofrem opressões simultâneas por serem mulheres, negras e/ou mestiças⁷³, optou-se por analisar essas suas práticas por meio da interseccionalidade.

Por isso entendemos que as quatro grafiteiras escolhidas apresentam suas visões sobre o fenômeno, ao nosso ver relevante, mas que não

72 Há três anos acontece o evento MinaSó, organizado pela dupla de grafiteiras Janaína e Maíra “Duas” Carvalho. Monteiro registrou a edição de 2017, produzindo o vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0pW6PshK-Rg&t=>> acesso em 09 de março de 2019.

73 Termo com o qual Carolina “Itzá” Teixeira se identifica.

se constitui como algo fechado. Ao nomear este capítulo “O que se fala quando se pinta”, pensa-se em como se preparam e se organizam para pintar, trazendo à tona as narrativas e reconstrução das herstories, identificando traços das relações interseccionais com raça e classe, dentro do sistema capitalista e *cisheteropatriarcalbranco* - colocando no conceito desenvolvido por Akotirene (2018) a questão racial.

Assim como Fazzolari (2018) aponta que na arte contemporânea ou se tangencia ou se é consciente dos processos feministas nas obras, podemos utilizar a mesma diferenciação no graffiti feminino. Pensar em um graffiti feminino em termos internacionais significa entender que independente de escala há tipos de grafiteiras: as que tem identificação com o feminismo e as que tem identificação com feminilidades. Pintar temáticas comumente associadas ao campo do feminino não necessariamente implica que exista identificação com o feminismo e vice-versa.

Não é objetivo definir uma ou mais cenas do graffiti feminino, mas identificar onde há maior quantidade de grafiteiras atuantes e mobilização. Por isso fez-se o recorte primeiramente na Região Metropolitana de São Paulo – resultado de um mapeamento inicial de grafiteiras no Brasil – e, depois, em uma mancha que compreende as cidades de Diadema, Embu das Artes e a Zona Sul de São Paulo, onde as grafiteiras contatadas se concentravam. O campo se restringiu a alguns bairros da Zona Sul e da cidade de Embu das Artes, utilizando Diadema como referências de Nenê. A atmosfera social urbana (PALLAMIN, 2010) da Zona Sul transborda barreiras geográficas, englobando essas cidades limdeiras. Foram contatadas, em ordem, Cristiane “Crica” Monteiro, Carolina “Itzá” Teixeira, Évelyn “Negahamburger” Queiróz e Ildenira “Nenê Surreal” Sales. No entanto, há um foco de organização na Zona Leste movimentado pela dupla Duas e outras iniciativas no centro expandido, principalmente com o trabalho da Efêmmëra. Essas dinâmicas são colo-

cadadas de forma esquemática no final deste capítulo.

A respeito das grafiteiras escolhidas para entender como se dão as relações dentro dessa cena do graffiti feminino, cada uma traz um aspecto relevante das suas experiências. Monteiro vem da tradição do Hip-hop, tendo frequentado a Casa de Cultura de Santo Amaro misturado com sua perspectiva feérica do mundo, mas com respeito às tradições e à família, residindo em Embu das Artes. Negahamburger, que também é da cidade, aborda outras discussões além do gênero, da raça e do graffiti, como seu estilo de vida vegano⁷⁴, e também provoca reflexões acerca das possibilidades de se trabalhar e viajar por meio de arte – teve incursões interessantes em Buenos Aires (Argentina), Barcelona (Espanha) e Berlim (Alemanha) nos últimos anos – dialogando com artistas de galeria e de rua, bem como do desenvolvimento da prática da tatuagem.

Itzá, por sua vez, com sua formação acadêmica investiga a própria produção do Útero Urbe e, a respeito das relações sociais, traz em seus trabalhos a força de uma tradição periférico-descolonial, carregado de experiências culturais – evidenciado por ser escolhida para fazer o trabalho em nome das Mujeres Creando no Brasil. Sua relação com o graffiti latino-americano é importante para desassociar a imagem do graffiti somente ao produzido nos Estados Unidos e na Europa.

Outro ponto a ser lembrado é que existem exceções entre pessoas que, apesar de se identificarem com a “Velha Escola”, são colaborativas. Nas palavras de Itzá (2016b) “que não ficam paradas no tempo”. São lembradas Sharylaine e Dina Di, rappers e a própria Renata Santos, já citada. Assim, entende-se que Nenê traz contribuições a respeito de uma outra relação da Velha Escola, entendendo que ela esteve nas margens

74 Segundo a Sociedade Vegana, o “Veganismo é o modo de vida que busca eliminar toda e qualquer forma de exploração animal, não apenas na alimentação, mas também no vestuário, em testes, na composição de produtos diversos, no trabalho, no entretenimento e no comércio. Veganos opõem-se, obviamente, à caça e à pesca, ao uso de animais em rituais religiosos, bem como a qualquer outro uso que se faça de animais”. Fonte: <http://sociedadevegana.org/textos-fundamentais/veganismo/>

Figura 13 Mesa Mulher e Graffiti - Dia do Graffiti da Ação Educativa em 2017. Da esquerda para a direita, Renata “Meduza” Santos, Carolina “Itzá” Teixeira, Ildenira “Nenê Surreal” Sales e Verônica “V Nuvem”.

Fonte: acervo Nenê Surreal.

até encontrar as mulheres da GraffiteirasBR.

*

Com suas semelhanças e diferenças, Ildenira “Nenê Surreal” Sales, Cristiane “Crica” Monteiro, Évelyn “Negahamburger” Queiróz e Carolina “Itzá” Teixeira encontram nos feminismos espaço para discutir, também, suas feminilidades e masculinidades. O intuito da seção de interseccionalidades é apontar o que aparece em relevo quanto alguns temas do graffiti e suas relações com gênero, raça e classe, apresentada na sessão de interseccionalidades de cada grafiteira e no capítulo 3.

Grafiteiras no Brasil

Identificadas nesta pesquisa entre 2016 - 2019

Graffiti feminino na RMSP
Esquema síntese do recorte

Grafiteiras (origem)		Trabalhos escolhidos
Ilidnira "Nenê Surreal" Sales	1 Buraco da Paulista (2017/Sales)
Cristiane "Críca" Monteiro	2 Ação Educativa (2018/Sales)
Évelyn "Negahamburguer" Queiróz	3 Av. 23 de Maio (2015/Monteiro)
Carolina "Itzá" Teixeira	4 Painel ERC (2013/Monteiro)
Recorte	5 Immigrant (2018/Queiróz)
		6 Propaganda Skol (2017/Queiróz)
		7 Grafitão Top 10 (2015/Teixeira)
		8 Mujeres Creando/MASP (2017-18/Teixeira)
Pontos/Eventos de destaque do graffiti		Trabalhos mencionados
A	Beco do Batman	9 Feminicídio/Pq. da República (2012/Monteiro)
B	ONG Ação Educativa	10 Vilynda (2018/Monteiro e Teixeira)
C	MAAU	11 "Escadão" (2009/Queiróz)
D	Casa de Cultura de Santo Amaro	12 Autorretrato (2008/Queiróz)
E	Casa do Hip Hop de Diadema	13 As Destruidoras de Lares (2008/Teixeira)
F	Cooperifa	14 Sarau Elo da Corrente (2011/Teixeira)
G	1º Encontro GMCR (2017)	15 Dia da Mulher/Rede Globo (2018/Queiróz)
H	MinaSó (Desde 2015)	16 Marcação Largo da Baiata (2018/Teixeira)
I	Arte Cultura na Kebrada (Desde 2007)	17 Instalação Hídressales (2006/Sales)
J	Graffiti contra Enchente (Desde 2015)	18 Evento Mães de Maio (2017/Sales)
K	50 Traços de Nenê Surreal (2017)	

Quadro 3 Esquema síntese do recorte - graffiti feminino na RMSP. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

Figura 14 Ildenira “Nenê Surreal”

Sales, foto perfil. 2018.

Fonte: Huffington Post.

ILDENIRA NENÊ SURREAL SALES

2.3 Ildenira “Nenê Surreal” Sales

Ildenira Lopes Sales é grafiteira, artista visual e instrumentadora cirúrgica. Nasceu em Diadema – SP, cidade do sudeste da região metropolitana de São Paulo, em 1967. Nenê Surreal, sua alcunha, também é conhecida como Vovó Grafiteira, referência não somente a sua idade, mas ao tempo que acumula no graffiti. Formada em Instrumentação Cirúrgica e Artes Visuais, iniciou a carreira de grafiteira com 15 anos,

pixando nas ruas com um grupo de amigos. Depois de uma pausa para trabalhar e cuidar da filha, volta às ruas já se entendendo como grafiteira. Com uma trajetória com percalços, diz hoje viver do graffiti, de sua produtora de eventos e com a grife de roupas homônima que desenvolveu. Sua pauta atual é a inserção das meninas negras das periferias no graffiti, bem como incentivar registros da história das mulheres no graffiti feminino – termo que adota e defende.⁷⁵

Viveu a primeira infância na cidade natal e entre os 9 e os 12 anos morou com a avó em uma cidade do interior de Minas Gerais. Conta que “era terrível” e por isso a avó, que era rendeira, a castigava “ensinando os pontos e fazendo os contos. Eu aprendi o macramê.”⁷⁶ (NENÊ SURREAL, 2018). Ser uma criança travessa, agitada, que precisava de correção dos responsáveis era o oposto do esperado para uma menina dos anos de 1970. Mesmo assim, diz que “já tinha algo de sensibilidade porque a família do meu pai é toda de olaria, isso já estava em mim, mas minha avó foi me ensinando a olhar as coisas. A gente acaba não olhando e ela mostrava coisas” (NENÊ SURREAL apud IGNÁCIO, 2018). Logo sempre flertou com a arte. Isso de “olhar as coisas” foi aparecendo em sua arte ao longo do tempo, e hoje, ao utilizar a fita crepe nos trabalhos, ao tirá-las, cria segmentos nos rostos que pinta, que precisam ser “olhados” em profundidade.

“Mulher brava, mas incrível”, como define Nenê Surreal (2018), diz que a avó foi essencial para “tudo que se tornou”. Lembra que na época não gostava nem um pouco de artesanato e, segundo Ignacio

75 A partir da defesa do termo por Nenê Surreal (2017) é que o trouxemos para o trabalho.

76 Macramé é uma arte decorativa que consiste em atar fios em diversos tipos de nós apenas utilizando as mãos. Fonte: CAMPOS, Ludimila Caliman; GARCIA, Mereida Maria Modesta Netto. Pensando nos nós do Macramê: uma história, uma técnica, um lugar de memória no cotidiano feminino. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, jul./set. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/aa_macrame.htm>

(2018), “queria mais era subir em árvore e entrar no rio São Francisco que ficava ao lado da casa da avó.” (snp) Hoje enxerga de outra forma, “vejo a importância dela até no meu posicionamento, porque era uma mulher que se posicionava muito.” (NENÊ SURREAL apud IGNACIO, 2018), mas depois esse conhecimento foi importante para a decisão de ingressar na graduação em Artes Visuais da Faculdade Paulista de Artes - FPA.

Quando voltou para Diadema, foi morar em “uma rua que só tinha brancos... eu era da única família negra, né.” (NENÊ SURREAL, 2017b) e sofria preconceitos, “achando que a culpa era minha.” (Idem) Adolescente, passou pela fase de identificação enquanto mulher negra. Como parte desse processo se envolveu com um grupo de pixadores, seus amigos, e dizia que o que colocava nos muros era “um vômito” (Ibidem). Realizava incursões com esse grupo de amigos, e, ao começar a namorar, a prática era reprimida por ele porque “achava que era coisa de malandro, que era coisa de vadia, que era coisa de puta.” (NENÊ SURREAL, 2017b).

A pixação a fez repensar sua relação com as artes manuais e artesanato, mas não conseguiu apoio dos amigos e dos pais quando sugeriu seguir carreira artística. O pai não a incentivava, “eu modelava [em argila]. Cada vez que eu modelava ele dizia ‘isso tá uma porcaria!’” (NENÊ SURREAL, 2012). A mãe ia por outro caminho, incentivando-a a seguir outras carreiras. Dela ouviu: “você já é negra, vai querer ser artista? Você vai trabalhar, você vai ser Doutora!”, conta Nenê Surreal (2017b). Diz que, então, entrou “na Enfermagem né, eu sou Instrumentadora Cirúrgica⁷⁷. Foi minha primeira profissão onde eu ganhei dinheiro e consegui

77 O profissional de instrumentação cirúrgica é responsável por fornecer o instrumental adequado ao cirurgião ou auxiliar durante o procedimento. Além de conhecer os instrumentos por nome, apelido ou gesto é sua responsabilidade checar o material a ser utilizado no transcorrer

aí criar minha filha.” (NENÊ SURREAL 2017b). Filha nascida daquele relacionamento, quando tinha 16 anos. O então “companheiro” morreu, três anos depois, assassinado.

A Efêmmerra recorda um fato importante da vida de Nenê, quando diz que “quem me coloca na cena são as mulheres.” (NENÊ SURREAL, 2017b) Por isso não se considera da “Velha Escola”, mas unida a uma nova geração de grafiteiras, porque “alguém abriu a porta! [e] não foi a Nina!⁷⁸” E afirma: “quem começou essa ‘porra’ toda foi o GraffiteirasBR” (Idem) apontando para Ana Clara Marques, que estava na plateia no momento dessa fala, na mesa Mulheres no Graffiti, organizado e realizado na ONG Ação Educativa, bairro de Santa Cecília, em março de 2017. Neste ano se vinculou a rede Efêmmerra.

Em março do mesmo ano realizou o evento em comemoração aos seus 50 anos de idade, intitulado 50 traços de Nenê Surreal. Foi um momento de contemplação e alegria da cena do Graffiti feminino paulista, envolvendo não só grafiteiras, mas coletivos e grupos artísticos para celebrar o momento. Outro ponto importante foi a afirmação da questão LGBTQ+ de muitas grafiteiras, incluindo Nenê Surreal (2017b) Diz, “meu corre vai além do graffiti.” (Idem) e a cada ano sua fala fica mais assertiva, parecendo já ter encontrado o que buscava na fala de 2012:

Eu incomodo em algumas frentes, né. Então, meu nome é citado e a minha obrigação aqui abrir porta pras pretinha. Eu estou aqui para abrir porta pras pretinha! Quem é ‘a pretinha’? É a pretinha que não tem r\$15 pra comprar a porra de uma lata de spray, tá ligado. Porque essa parada é cara e é foda você não usar essa merda, sabe?

da operação. Fonte: <https://www.vagas.com.br/profissoes/carreiras/enfermagem/o-comprometimento-do-instrumentador-cirurgico/>

78 Fazendo referência a grafiteira Nina Pandolfo, muitas vezes considerada a pioneira no Brasil. Vimos aqui que Nenê Surreal e Meduza tem início anterior a Pandolfo, mas foram invisibilizadas e posteriormente resgatadas à historiografia.

(NENÊ SURREAL, 2017b)

Ao longo da vida Ildenira desenvolveu uma técnica própria, que virou sua característica: pinta por massa, fazendo com que o preenchimento dê a forma para as figuras, e não faz o contorno e/ou uma base como normalmente fazem grafiteiros e grafiteiras e, também por isso, por anos foi desacreditada. “Quem me coloca na cena são as mulheres.” (NENÊ SURREAL, 2017b) Por isso não se considera da “Velha Escola”, mas unida a uma nova geração de grafiteiras, com Carolina Teixeira, por exemplo. Mesmo assim aponta que “alguém abriu a porta! (...) Não foi a Nina!” E afirma: “quem começou essa ‘porra’ toda foi o GraffiteirasBR” (NENÊ SURREAL, 2017b) Relembrando a avó, “aprendi isso com ela... observar muito bem, respeitar muito os outros e me posicionar”. (NENÊ SURREAL apud IGNACIO, 2018, snp)

Tudo isso se encaixa no conceito de Dororidade. Às margens dos locais de atuação da “Velha Escola”, Ildenira carrega dores provenientes do machismo, racismo e segregação dentro do movimento do graffiti e Hip-hop desde quando começou a pixar, em 1982. Vilma Piedade⁷⁹, nas palavras da jornalista Mônica Francisco, “espreme o conceito da sororidade, palavra derivada do termo em latim ‘sórór’, que significa irmã” (FRANCISCO, 2017, snp) cunhando o termo dororidade – “a cumplicidade entre mulheres negras, pois existe dor que só as mulheres negras reconhecem, por isso a sororidade não alcança toda a experiência vivida pelas mulheres negras em seu existir histórico.” (FRANCISCO, 2017, snp)

Em suas palavras, diz que o conceito de Sororidade “ancora o

79 Vilma Piedade é professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira formada pela UFRJ com pós-graduação em Ciência da Literatura. É mulher Preta, ativista, Feminista, de Axé. Integrante da RENAFRO. Partida RJ. Articulação de Mulheres Brasileira (AMB). Revisora/Relatora da Conferência de Durban. Disponível em: <<https://partidanet.wordpress.com/2017/05/19/dororidade-o-que-e-ou-o-que-pretende-ser/>>

feminismo até agora enquanto teoria”, porém, em primeira pessoa diz que “nós mulheres negras temos uma dor a mais que é a dor do agrave do racismo”.⁸⁰ A respeito do termo associado ao graffiti, Piedade comenta o trabalho realizado por Panmela Castro com a Rede Nami, já mencionadas. Ela continua, “quando a Rede Nami fala ‘vou fazer um painel de Dororidade’ (...) isto é transformado em potência, pra não ficar recuada no vitimismo da dor.” (PIECADE, 2018)

Assim, “o que parece nos unir na Luta feminista é a dor. A dor da violência que sofremos no cotidiano. Seja física, emocional, patrimonial, moral. No nosso caso, ainda temos a violência racial. Dororidade quer falar das sombras. Da fala silenciada, dentro e fora de Nós. Da dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta.” (PIECADE, 2017) Portanto, “sai a Sororidade e entra Dororidade.” (Ibidem)

Quando fala “E eu só cheguei até aqui porque eu peitei todo mundo, eu vim aqui sangrando.” (NENÊ SURREAL, 2018), é o acumulo das dores de todos os anos na rua, em casa, trabalhando no hospital. A partir do conceito de dororidade podemos entender a contribuição de Ildenira para a história e organização do Graffiti em São Paulo como a exposição dos atos opressivos e a partir deles a ressignificação de lugares, ações e, como materialização, a criação do primeiro coletivo – assim entendido – de grafiteiras negras, o Graffiteiras Negras .

2.3.1 Processo de trabalho

Como brevemente apresentado, Nenê iniciou sua vida artística aprendendo artesanato com a avó, quando criança, e, na adolescência,

⁸⁰ Em sua participação no programa Encontro, da Fátima Bernardes, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7260154/>>

começou a pixar. O artesanato a permitiu, depois de amadurecer sua atividade motora, seu estilo artístico e a modelar esculturas com argila. O pixo a levou para o Graffiti e este permitiu que desenvolvesse trabalhos em diversas modalidades artísticas, evoluindo seu traço e criando uma performance em torno do ato de pintar.

Os registros das atividades desta época eram raros, pela natureza da atividade da pixação combinados à dificuldade de se ter uma câmera fotográfica, ainda analógicas e com alto valor de aquisição. Não há registros da época de pixação de Nenê disponíveis ao público. Os primeiros registros de trabalhos de Nenê são da época em que pintava em eventos organizados via GraffiteirasBR, já como grafiteira.

Em 2000, ao ingressar no curso de Artes Visuais da Faculdade Paulista de Artes - FPA, diz que “e aí eu me afirmei” (NENÊ SURREAL, 2012). Conseguiu desenvolver trabalhos que já exploravam a temática da mulher negra, mas com outros materiais além de tintas, desenvolvendo instalações com esculturas e objetos ressignificados. Em entrevista concedida ao Coletivo Pintando Histórias em sua casa, em 2012, diz que:

Eu penso arte 24h. (...) Ela me dominou de um jeito... eu me deixei dominar também, né? (...) Não tenho momento de criação, lance de inspiração. “Ai, estou inspirada!” Não é, meu, é fazendo. Eu faço muita porcaria, mas eu tô aí na busca. (NENÊ SURREAL, 2012)

Essa busca iniciara em um momento em que se dedicava a exposições e procurava se inserir nos circuitos de arte, como na exposição que participa em Embu das Artes em 2006. Seus trabalhos de então eram assinados como Hildessales, mesmo já sendo conhecida como Nenê Surreal.

Naquele momento estava considerando sair do emprego formal

e considerava que, então, faria “uma troca difícil. Eu troquei o dinheiro pela arte.” (NENÊ SURREAL, 2012) Isso se evidencia quando, em 2014, cria sua grife de roupas e foca no Graffiti. Faz do traço que desenvolveu as estampas pintadas à mão em simbiose com o processo de pintar um conjunto. Deixou a “Hildessales” e se tornou de vez Nenê Surreal.

No graffiti, identifica-se um processo de aprimoramento de Nenê em torno da temática de rostos e corpos humanos. Ao observá-lo, no trabalho abaixo, parece um autorretrato. Na entrevista que concede em 2012, no entanto, diz que o rosto que produz lembra do de sua filha, com quem tem uma relação de respeito, “a gente se fala muito no olhar” (NENÊ SURREAL, 2012), reflete.

Nestas imagens é possível verificar que seus trabalhos têm uma carga visceral, o classifica como “vômito” (NENÊ SURREAL, 2018), procurando atender ao que lhe inspira, projetada em fora de catarse, porque não faz o planejamento dos trabalhos anteriormente. Ela mesma assume:

Eu gosto de trabalhos que me passem emoção. (...) Eu gosto do trabalho que me choque. E eu não sei porque, tem uma briga interna comigo. Às vezes eu até quero fazer uma coisa bonita, mas eu não consigo. (NENÊ SURREAL, 2012)

Destaca-se nesse os cabelos, que viriam a se mostrar a maior mudança nos anos posteriores de um aspecto liso (ou alisado) para cachos feitos a mão livre com *spray*, tomando conta de paredes inteiras, como visto no trabalho que fez no “Buraco da Paulista”, em 2017, selecionado e apresentado no capítulo 3.

Além do rosto, acrescenta aos trabalhos figuras humanas esguias,

sem feições. Pode-se pensar que são complementares à figura central, do rosto. Com a retirada dos segmentos de fita crepe, os espaços em branco que são revelados além de fracionar as figuras, respeitam uma ordem e direção ao serem retirados por Nenê.

Figuras 15 e 16 Montagem de escultura de cimento e spray dourado. Instalação completa. Embu das Artes, 2006..
Fonte: acervo Nenê Surreal.

Figura 17 Painel realizado em rede com as GraffiteirasBR, 2011.
Fonte: acervo online.

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figura 18 Processo de execução do painel seguinte.

Fonte: captura de imagem de vídeo disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/nene-surrealcombr/page17>>

Figura 19 Processo de execução do painel seguinte.

Fonte: captura de imagem de vídeo disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/nenesurrealcombr/page17>>

Figura 20 Detalhe do trabalho de Ildemira “Nenê Surreal” Sales.

Fonte: disponível em: < <https://www.pinterest.com/pin/292874782010479395/>>

Figura 21 Processo do painel junto às Mães de Maio, 2017.

Fonte: disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=181840265888908&set=t.100000077210720&type=3&theater>>

Figura 22 Processo do painel junto às Mães de Maio, 2017.

Fonte: disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=181860909220177&set=t.100000077210720&type=3&theater>>

Figura 23 Detalhe do painel junto às Mães de Maio, 2017.

Fonte: disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=181844512555150&set=t.100000077210720&type=3&theater>>

2.3.2 Interseccionalidades

Nenê Surreal impõe em suas falas o embate com quem ainda quer dominar a cena segundo a lógica patriarcal. Por se entender marcada como mulher e falar sobre isso, esses enfrentamentos geram reações vindas dessas pessoas, sobretudo homens – brancos e negros. Ao identificar-se como “mulher preta, mãe, avó, gorda, periférica e lésbica”⁸¹, além de carregar a marca de mulher, Nenê enuncia percalços em vários pontos em sua trajetória de vida. Ao completar a frase anterior com “vivendo do graffiti” triangula questões nos âmbitos de desenvolvimento pessoal e de sua carreira, lembrando dos enfrentamentos com familiares e o desafio de fazer seu ateliê em sua casa, na periferia de Diadema - SP.

As opressões são sofridas em conjunto, e cada adjetivo se enlaça a outro. Nenê é alvo de opressões por sobrepor tudo que foi elencado acima. Cada termo desses imprime uma relação com o outro e ela, em um processo de vida ligado a arte, os ressignifica ao relacionar mais de uma questão em seus trabalhos. Seu graffiti faz alusão a um rosto feminino. Ao fazê-lo coloca a questão da mulher, da raça, mas também tensiona como as mulheres devem ser representadas em trabalhos artísticos – seu traço é solto, brusco – e, ao pintar com outras grafiteiras, tem o desafio de coordenar como cada trabalho será disposto e como é feita a leitura do painel completo.

O que leva os amigos e a mãe de Nenê a proferirem que Arte não deve ser praticada por pessoas negras e periféricas é o racismo estrutural que, ao apontar para a questão da desigualdade entre oportunidades provenientes da segregação social da cidade, reforça a ideia de que “a

81

Nenê, em suas falas públicas, se apresenta com frequência desta forma.

arte nunca foi prioridade para a gente que é da quebrada, né. Porque no graffiti tem várias histórias, (...) cada lugar tem a sua lei.” (NENÊ SURREAL, 2017b) Ou seja, demonstra que há diferenciação, além de gênero, de raça e classe entre grafiteiros e suas respectivas cenas.

A história narrada acima elenca fatos que revelam opressão racial, segregação socioespacial e econômica: Diadema apresentava um dos maiores índices de violência do país na década de 1980. Na conformação das cidades e regiões metropolitanas, em um ritmo acelerado de espraiamento e conurbação, há o fenômeno indicado por Maricato como segregação urbana com concentração da pobreza, que “fornece um ambiente favorável à disseminação e à reprodução da violência. A reversão desse quadro não dispensa o investimento na qualidade ambiental dessas regiões ao lado de programas destinados à geração de emprego e renda.” (MARICATO, 1995, p.51)

Se desemprego e violência andam juntos, nos anos 1980, em Diadema, fazer parte do movimento era uma saída. “O município de Diadema apresentava um dos piores quadros sociais e ambientais da metrópole paulistana no início dos anos 80 com 25% da população morando em favelas e uma alta densidade de ocupação do solo” (MARICATO, 1995, p.51). Nenê, diademense, conta que “três anos depois [que teve sua filha] eu fiquei viúva, né. O pai da minha filha fazia parte do movimento, era de uma gangue em ele foi assassinado.”⁸² (NENÊ SURREAL, 2017a) Segundo o Mapa da Violência 2016⁸³, naquele ano, 1986, foram registra-

82 Em entrevista Negahamburger (2015b) fala sobre casos semelhantes ao ocorrido com Nenê, “eu queria falar sobre as mulheres negras da periferia que... que geralmente são mães solteiras, enfim, porque a polícia às vezes mata o cara, o pai da criança, ou o pai simplesmente foge porque não quer assumir... E ela fica com todo, né, toda a coisa pra ela sustentar. Então ela não tem tempo de ter a própria vida, porque tem que cuidar do filho, porque tem que trabalhar... Tem que servir um homem, tem que ficar bonita prum homem... Emagrecer, sabe? Não. Parece que todo o mundo parece que tem um homem no centro e todas as coisas em volta assim e isso incomoda muito porque a gente também é gente independente de homem, a gente não precisa de homem pra nada, assim.” (NEGAHAMBURGER, 2015b)

dos 4.750 homicídios de jovens no Brasil. Trinta anos depois o número passou para 33.590. Os números desse ano revelam fato ainda mais fundante: “quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da desigualdade” (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2016). Em termos quantitativos em 2016, por exemplo,

A taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. Cabe também comentar que a taxa de homicídios de mulheres negras foi 71% superior à de mulheres não negras. (Idem)

Portanto, Nenê Surreal (2017) ao lembrar que se sentia mal por ser da única família negra da rua onde morou a maior parte da sua vida em Diadema revela a estrutura racista desse arranjo social. Essa rua, no entanto, é próxima à “primeira Casa de Hip-hop de São Paulo” (Ibidem), fundada em 1999. O movimento que concentra número elevado da população negra e que, portanto, em uma vizinhança branca, deveria causar estranhamento.

A Casa do Hip-hop, todavia, viria ser de grande importância em sua, e na vida da filha, configurando espécie de refúgio. A conquista desse equipamento foi importante para o desenvolvimento da cultura do Hip-hop na periferia. Porém, há algumas ponderações a serem feitas. Evidencia-se que “essa luta não é apenas das mulheres, mas dos grupos excluídos e desiguais, sejam raciais, imigrantes, culturais, etc. Essa desigualdade de direitos se reflete em desigualdades socioterritoriais e a

83 Disponível em: < https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf >

luta por direitos transpôs-se à luta pelo direito à cidade e pelo direito à moradia.” (SANTORO, 2008, p14)

No final de 2015 a Casa de Hip-hop de Diadema foi palco de uma reunião com expoentes do movimento, na qual a única mulher convidada era Nenê. A tensão ali engendrou um ataque misógino, racista e lesbofóbico contra Nenê por parte de um desses membros três anos depois. Já organizadas, as mulheres se solidarizaram com Nenê e fez-se um manifesto de apoio a ela, encaminhada uma denúncia formal à Casa do Hip-hop pela rede Efêmmerra.

*

Por estes fatos e outros que aqui não foram elencados que fazem com quem Nenê Surreal seja grafiteira de relevo na cena feminina do graffiti na região metropolitana de São Paulo. Sua influência na região, além da cidade de Diadema, marca as relações entre as gerações de grafiteiras, que a respeitam assim como Dina Di é respeitada enquanto *rapper*. Traçar este paralelo é necessário, pois é preciso registrar a importância de Nenê para a história do graffiti regional, nacional e internacional.

Pabón-Colón (2018), apesar de ter realizada vasta pesquisa para constituir seu livro pecou por não inserir Nenê em suas páginas. A dor está presente na falta de reconhecimento, mas também na falta de registro. Aqui sua história foi brevemente contada, assim como a das outras três grafiteiras escolhidas por vir nas páginas seguintes.

Quadro 4 Cronobiografia Ildenira “Nenê Surreal” Sales. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

Figura 24 Cristiane “Crica” Monteiro, foto perfil. 2016.

Fonte: disponível em: < <https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/a.339661099485761/723760277742506/?type=3&theater> >

CRISTIANE CRICA MONTEIRO

2.4 Cristiane “Crica” Monteiro

Cristiane Monteiro Pereira é grafiteira e designer de interfaces. Paulistana, nasceu em 1984 e com oito anos de idade se mudou com a família – é mais velha de três irmãos – para Embu das Artes, cidade da zona sudoeste da região metropolitana de São Paulo, realizando o sonho de infância da mãe de morar na cidade. Formada em Design de Interfaces pelo Senac, trabalhou com ilustrações em websites até resolver se

dedicar inteiramente ao graffiti, em 2014. Nesse período dedicou parte do tempo em oficinas e com projetos do Graffiti Mulher Cultura de Rua, organizando em 2017 o 1º Encontro do movimento. No entanto, pouco mais de três anos depois, em 2018 começou a trabalhar como consultora na Maurício de Souza Produções. Seleccionada para o Meeting Of Styles Brasil, optou por não participar da edição por ter fechado parceria com a Nike, via a rede Efêmmerra.

Críca Monteiro, sobrenome que prefere, completou os estudos em São Paulo, da escola até a faculdade. Explica, em entrevista (2016) que considerava Embu das Artes como “cidade-dormitório” (CRICA, 2016). Apesar disso, aos finais de semana brincava com as vizinhas, e logo se tornaram amigas, formando o grupo *As Bruxinhas*. Elas viraram seus personagens nos desenhos no papel e nas “folhinhas”⁸⁴ antes de começar a grafitar. O primeiro graffiti que fez em um muro foi em 1999 e diz que “entrou de vez” (CRICA, 2017) na cena do graffiti em 2004 — ano que também entrou na faculdade e ganhou sua primeira câmera digital, podendo registrar seus trabalhos.

Quando adolescente, conheceu o movimento Hip-hop e passou a frequentar a Casa de Cultura de Santo Amaro. Ela e “todos os meus amigos que andavam comigo também iam e nessa época eu andava de skate, então eu tava ali naquela fase da adolescência, é... descobrindo, né, esse mundo.” (CRICA, 2016) Durante a Vivência contou que com esse grupo de amigos depois das aulas na E.E Fernão Dias Paes em Pinheiros desciam a rua da escola em direção à Avenida Rebouças, cruzando com a Avenida Brasil, até chegarem ao Parque Ibirapuera. Assim, sua entrada no movimento Hip-hop foi por meio do skate, não diretamente com o graffiti.

84 Comum entre grafiteiros e grafiteiras são folhas em a4 com esboços. Trocadas entre eles, assim como latas vazias de spray que pintam com seu traço, como colecionáveis.

Sempre gostei de coisas diferentes, então quando eu comecei a participar do movimento Hip-hop eu comecei a ver que era uma coisa muito grande. Tinha pessoas fazendo várias coisas, eram Djs, Mcs, Bboys e grafiteiros, todo mundo junto no mesmo ambiente e aquilo me instigou, inclusive, por conta também do estilo de música. (CRICA, 2016)

Ao completar pouco mais de dois anos como integrante da Escrita Rupestre Crew - ERC, Crica pensou em desistir de produzir graffiti. Quando conversamos, listou três motivos para tal desejo: a competição entre as poucas mulheres da cena, a suspeita de que estava na *crew* por ser mulher, não por ter talento – uma espécie de cota, elencada de forma pejorativa – e a falta de reconhecimento dos colegas, por mais que se esforçasse nos trabalhos conjuntos. “Foi o momento pra perceber quem é de verdade, quem é de mentira” (CRICA, 2017), comenta.

Trabalhando de forma individual, completou dois grandes painéis: o da Avenida 23 de Maio, em janeiro de 2015⁸⁵ e o Túnel Noite Ilustrada, em 2016, ambos importantes marcos em sua carreira. Afirmo que ao completa-los teve certeza de que “(...) tanto sendo mulher ou homem eu podia subir numa escada, subir num andaime, carregar um monte de lata de spray, porque não é fácil, gente, é muito peso, é cansativo.” (CRICA, 2016) Da mesma forma que realizou painéis maiores sob encomendas particulares.

Ao longo dos anos como grafiteira participou de diversos eventos pelo Brasil. Destacam-se o BTC – Bahia de Todas as Cores (2015) em Salvador - BA, o Recifusion 8 (2016) em Recife - PE e o MOS – Meeting of Styles (2016) em Rio Grande – RS, fora de São Paulo e o Arte Cul-

85 Pintou entre os trabalhos das também grafiteiras Mari Pavanelli e Mônica Ancapi.

tura na Kebrada (2017)⁸⁶ na Zona Leste e o Graffiti contra Enchente (2015, 2016 e 2017) na Zona Sul, na capital paulista. Toda essa profusão de participação demonstra tanto a qualidade técnica de Cristiane – o MOS, por exemplo, escolhe 50 participantes entre centenas que se inscrevem – quanto sua permeabilidade entre espaços dominados por homens (Graffiti contra Enchente) e os mais abertos às mulheres (Arte Cultura na Kebrada).

Figura 25 As Bruxas, desenho em papel sulfite a4. 1999.

Fonte: autora.

Figura 26 Personagem com feminina skatista. “Agora não é (sic) só os meninos que andam”, 1999.

Fonte: autora.

Os trabalhos recentes de Crica estão ligados à sua profissão de designer associada à linguagem do graffiti. Em suas falas está a constante busca por remuneração que considere justa, sendo difícil conseguir, comenta. Estão incluídas a consultoria a novos projetos da Maurício de Souza Produções – novas histórias com o personagem Jeremias e a inclusão de Milena, ambas crianças negras – e as parcerias com a caneta

86 Monteiro documentou sua participação em três vídeos disponíveis em seu canal do YouTube. #1 - <<https://www.youtube.com/watch?v=d4LclynvrUs>>; #2 - <<https://www.youtube.com/watch?v=bk-rcBQFze8&t=41s>>; #3 - <<https://www.youtube.com/watch?v=n5PnevpkEsc>>;

Figura 27 Preparação de Monteiro e Teixeira para a pintura em conjunto na Vilynda, Vila Madalena, 25 de janeiro de 2018.

Fonte: autora.

Figura 28 Preparação de Crica e Itzá para a pintura em conjunto na Vilynda, Vila Madalena, 25 de janeiro de 2018.

Fonte: autora.

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figura 29 Crica e Itzá realizando a pintura em conjunto na Vilynda, Vila Madalena, 25 de janeiro de 2018.

Fonte: Pedro Takiya, cedida.

Figura 30 Paineis em conjunto finalizados na Vilynda, Vila Madalena, 25 de janeiro de 2018.

Fonte: autora.

POSCA, que a patrocina, e via rede Efêmmerra.

2.4.1 Processo de trabalho

Conhecida nas cenas do graffiti e Hip-hop paulista e brasileiro como “Crica”, Monteiro, guarda sua pasta de desenhos que desde 1999. Utilizava as “folhinhas”, como chama, para treinar o traço e cores antes de pintar em uma parede. Hoje faz o mesmo processo, mas em cadernos. Sempre coloca as datas e os números. Nesse percurso aprendeu a técnica de aquarela e desenvolveu outros trabalhos com ela. Aos poucos foi para telas e outras superfícies como madeira, móveis e até pintou uma cafeteira da marca Nescafé Dolce Gusto⁸⁷ e um frasco de perfume da Natura, ambas em formato de parceria⁸⁸. Monteiro (2016) diz que é “uma garimpeira mesmo” (snp) em razão de utilizar vários materiais e técnicas em um mesmo trabalho, principalmente quando se trata de customização.

Conta também que se apegou a uma pequena imagem de um trabalho de Vanessa “Miss Van” Alice em uma revista do universo do Hip-hop, sua primeira referência mulher no graffiti. “Quando eu comecei, eu não tinha referências grandes assim ah, de... rede social, eu tinha revista” (CRICA, 2016) Isso a marcou enquanto grafiteira, incentivando as meninas iniciantes a resgatarem as pioneiras nestes materiais para além da internet. E, enquanto suas contemporâneas “tinham uma pegada *vandal*, do *throw up*, e do ‘ca-

87 Monteiro customizou uma cafeteira Nescafé Dolce Gusto durante ação promovida pela empresa na Casa TPM, em 2017. Monteiro fez um vídeo sobre o evento em seu canal do YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiPBQmDtzfo>

88 Essas empresas fazem propostas para artistas e/ou grafiteiras como Monteiro para desenharem em seus produtos em troca de visibilidade e divulgação.

rimbo' básico" (CRICA, 2017), tentava fazer trabalhos mais elaborados, acabando por se frustrar. "Eu consigo fazer um 'baguio' lindo no papel e não consigo fazer na parede". (CRICA, 2017).

Sua pasta de "folhinhas" traz muitos desenhos, desde a época que fazia letras, acrescentando personagens – *As Bruxinhas* – até desenvolver traço próprio com foco em personagens femininas. Assim, enquanto a cena do graffiti feminino no início de 2000 em São Paulo se voltava para as letras, Crica se dedicou a desenvolver suas personagens.

Nota-se que no início o Hip-hop exercia influência no desenho de Crica. As personagens eram desenhadas com roupas largas, assim com se vestiam os rappers nos anos 1990, como nas imagens apresentadas na página 116. De um traço anguloso as personagens de Crica foram adquirindo mais curvas e organicidade. Escritos que acompanham o trabalho não são recorrentes em seus trabalhos atuais, apesar de fazê-lo na Vilynda (p.118). A pasta guarda os muitos estudos que Crica fez antes de pintar em um muro pela primeira vez – é o que diz para quem inicia, "tem que treinar bastante no papel antes, mas lembrar que o muro 'não vira'." (2018)

Em 2006 Crica começou a fazer trabalhos com dimensões maiores – conseguiu pintar "um baguio lindo na parede" como desejava – e, adquirindo destaque na cena de Embu das Artes, foi convidada a integrar a Escrita Rupestre Crew, na sigla ERC, da cidade, em 2009. "A galera lá" (CRICA, 2016), como menciona em diferentes oportunidades, incluindo no tempo que passamos juntas, a vivência, era constituída por três homens e somente ela de mulher. Diz que "pegou firme" no graffiti em 2010 e com a *crew* fizeram alguns trabalhos, sempre em conjunto, os painéis. Comentou que também firmaram amizade para além do *rolê de graffiti* e começaram a sair para festas e outras oportunidades de lazer.

No entanto, essa amizade gerou especulações a respeito do mérito de Monteiro estar na *crew*, como de ser “secretamente” namorada de um dos membros, o que nunca aconteceu. Sobre o assunto reforça que “eu nunca namorei grafiteiro e nunca vou namorar” (CRICA, 2016). É da ERC o grafiteiro Ronaldo “Image” Souza, que tem mulheres como personagem principal de seus trabalhos. Ao olhar suas obras, é possível perceber que o grafiteiro imprime a concepção do “male gaze:” as mulheres como musas aos olhares masculinos, abusando do apelo sexual, com caráter fetichista, objetificando suas personagens. Ainda que mulheres pintem mulheres nuas, como as bonecas que Vanessa “Miss Van” Alice faz, formalmente parecidos, mas com intenções distintas.

Apesar de ter desentendimentos e sofrer a “brutalização”, também teve “muita ajuda de amigos e também tive muitos desafios, bloqueios que eu mesma tive que é, desbravar em mim mesma pra poder ter o trampo que eu tenho hoje e tudo foi uma construção.” (CRICA, 2016)

Figura 31 Graffiti de Vanessa “Miss Van” Alice, 2000, Barcelona.

Fonte: <https://missvan.com/paintings/>

Figura 32 Graffiti de Ronaldo Image, 201-.

Fonte: <https://www.revistarap.com.br/arte-no-muro-com-image/>

Saiu da ERC e, apesar do desânimo, fez desses motivos combustível para continuar grafitando, voltando-se para as mulheres e para si mesma, “o que eu faço, quem sou eu? será que as [grafiteiras] das antiga, as que tão chegando tão no mesmo momento? qual é a força dessas mulheres?” (CRICA 2017) Como resultado dessa reflexão, criou o projeto Graffiti Mulher Cultura de Rua - GMCR, em 2012.

A contribuição de Cristiane Monteiro para a história e organização do Graffiti em São Paulo é a resiliência, alterna entre projetos pessoais e o movimento GMCR, articula pessoas, participa das ações com o Efêmera, sempre presente em casa e com a família, sua maior fonte de inspiração: carrega tatuado no pulso a palavra *mãe*, como seu alicerce.

2.4.2 Interseccionalidades

A principal motivação para a criação do GMCR foi a existência de competição entre as mulheres no Graffiti. Pensar na questão de gênero foi um processo pessoal para Crica, devido a suas experiências nas ruas e em eventos, e que conseguiu tomar consciência de que a assimetria é desfavorável para as mulheres, assim como é para as pessoas negras e, quanto a interseccionalidade, para as mulheres negras.

Ao tomar frente de uma organização, contribui para o que estamos chamando de “nova pedagogia” dentro do graffiti. Comenta em entrevista que criou o canal “Crica Monteiro” no YouTube⁸⁹ para ensinar o que sabe (CRICA, 2016) e que por isso foi criticada. A ideia de empoderamento das outras está contida nesse ato, mas é o que mais se aproxima ao que Berth (2018) defende, dá oportunidades para que, no coletivo, as grafiteiras se organizem e construam aos poucos a cena do

89

Endereço: <<https://www.youtube.com/user/cricagraff>>

Figura 33 Preparação de Crica na casa dos pais em Embu das Artes para exposição individual, dia, 2018.

Fonte: autora.

Figura 34 Preparação de Crica na casa dos pais em Embu das Artes para exposição individual, noite, 2018.

Fonte: autora.

graffiti feminino.

Ingressa no Efêmera e percebe que ali também há certa reprodução dessa estrutura heteropatriarcal e racista. Não se considera feminista, mas diz que o feminismo negro a contempla (CRICA, 2017). Assim, demonstra que entende que é uma competição multiescalar: dentro da cena pode ser motivada por razão passional, mas ao competir no mercado, as mulheres negras artistas não são contratadas como as brancas. O Feminismo Negro “nasce na falta de espaço da mulher negra dentro do movimento feminista hegemônico e do próprio Movimento Negro, fazendo sua intersecção de sujeito e mulher negra” (FIDELES; MERCURI, 2017, p.35)

Com origem no Hip-hop, Crica mantém sua identidade como grafiteira do movimento, participando de eventos e colocando seus elementos nos trabalhos que faz. Em sua 1ª exposição individual, uma das aquarelas expostas foi prestando homenagem ao movimento. Uma vez que o movimento Hip-hop brasileiro “é um dos mais politizados do mundo” (MOASSAB, 2008, p. 20), essa identificação de Crica, assim como de outras grafiteiras e outros grafiteiros, imprime a existência e importância desse lugar para a construção de uma cena do graffiti feminino dentro do hip-hop. É pensada aqui a cena como Straw (2006) relaciona os movimentos musicais, o hip-hop sem seus quatro elementos articula-os “em uma unidade cultural cujos limites são invisíveis e elásticos” (p. 7)⁹⁰ Mencionando o movimento brasileiro (p.7), evidencia que o conceito de cena pode ser aplicado ao contexto do Hip-hop do país.

Um dos motivos para a politização do hip-hop é a associação com o Movimento Negro, e, em termos de questão de raça foi “um meio de comunicação e uma vertente cultural importante para o Movimento

90 Do original, “as a default label for cultural unities whose precise boundaries are invisible and elastic.” (STRAW, 2006, p.7)

Negro – MN” (MOASSAB, 2008, p.88). Mesmo assim, fundamental foi o debate em torno da mulher negra dentro do MN, que “em suas narrativas destrói a as ideias masculinas e brancas de corpo-servil e corpo-sem mente que atingem a sua condição de mulher negra.” (FIDELES; MERCURI, 2017, p.35) Tanto que uma das séries de Crica é intitulada “Empoderadas do Samba” (2016), desfazendo esses estereótipos e incentivando a reflexão.

Da mesma forma que se pensam como enfrentar os estereótipos sobre as mulheres negras, discute-se as estratégias para se estar na rua. Agressões verbais e assédio são recorrentes nas falas de todas as interlocutoras, bem como de outras em suas respectivas falas. Poder “pintar de short” não é um capricho, é uma necessidade que não pode ser cumprida por conta de se estar inserida em um sistema cisheteropatriarcalbranco, assim como “não se pode “pintar usando vestido se for subir em uma escada – como foi sugerido a Itzá amarrar um casaco na cintura quando subiu na escada durante a pintura da Vilynda, em 2018.(Páginas 117 e 118). No painel que fizeram em conjunto nesta oportunidade o tema era manifestação pelos direitos das mulheres, a bandeira: o Útero Urbe em stencil. As personagens, mulheres negras, foram feitas por Crica, assim como Nenê recorda que seu “corpo foi muito agredido na rua”. (NENÊ SURREAL, 2017)

Pensa-se esses elementos em destaque em determinados trabalhos, mas enquanto posição interseccional é importante evidenciar que não existe hierarquia entre eles. A discussão de gênero e raça deveria ser equivalente de acordo com a premissa do feminismo interseccional, porém ainda hierarquiza-se gênero sobre raça no feminismo branco. Mesmo quando se intensificam as divergências em um debate, as questões de gênero, raça e classe devem ser trabalhadas conjuntamente, pensando no

horizonte apontado por outras teóricas (sessão 3.3).

Por tudo que foi visto de sua história, processo de trabalho e das formas que se identifica, percebemos que Monteiro é uma representante da cena do graffiti feminino em São Paulo que se preocupa com a articulação dentro da cena, sempre conversando e incentivando mulheres.

Mesmo sem muitos inscritos no canal continua produzindo conteúdo e acredita no que faz, assim como acreditou no desenvolvimento do seu trabalho no graffiti e no potencial do Graffiti Mulher Cultura de Rua - GMCR.

Quadro 5 Cronobiografia Cristiane “Críca” Monteiro. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

Figura 35 Évelyn “Negahambur-
guer” Queiróz, foto perfil. 201-.

Fonte: disponível em: < <https://www.modifica.com.br/conheca-uma-artista-evelyn-queiroz-a-garota-por-tras-da-negahambguer/#.XI-MnhKjIU> >

ÉVELYN NEGA HAMBURGUER QUEIRÓZ

2.5 Évelyn “Negahamburger” Queiróz

Évelyn Queiróz é grafiteira, artista plástica e tatuadora. Nasceu em 28 de outubro de 1988 na cidade de Embu das Artes, região metropolitana de São Paulo. Quando perguntada a respeito do apelido, responde, “é a minha boneca”, cujo nome é Negahamburger⁹¹ que depois adotou artisticamente. Em algumas exposições e entrevistas, no início da carreira

⁹¹ A Negahamburger “é a minha boneca. Uma boneca que eu tenho desde sempre. Eu coloquei esse nome nela quando eu era criança, que acho ela meio barriguda. Eu tenho ela até hoje, uma homenagem pra ela, que ela é mó amiguinha minha.” (NEGAHAMBURGUER, 2014b), conta. Ainda sobre a personagem, “antes era um desenho que a Évelyn fazia, agora é tão... É que

ra, a levava a tiracolo.

Desenhar era atividade preferida na infância. Conta que sempre gostou “de rabiscar nas paredes da casa. Quando eu era criança eu rabiscava tudo, tudo, tudo.” (NEGAHAMBURGUER, 2013b) A personagem que criou e pegou o nome para si foi criada por “motivos nada a ver, eu só queria fazer graffiti e queria uma personagem”. (NEGAHAMBURGUER, 2016a)

Figura 36 Ilustração do projeto Beleza Real, 2013.

Fonte: <<http://negahamburger.com/projetobelezareal.htm>> (atualmteindisponível, acesso em 2016)

eu sou de carne e osso e ela é de aquarela.” (NEGAHAMBURGUER, 2013b)

O projeto de maior destaque em sua carreira é o Beleza Real⁹², de 2013, quando ouviu e ilustrou histórias de opressões sofridas por muitas pessoas, dando outro olhar para elas, editando-as em um livro. Seu trabalho continua nessa linha, tanto no graffiti quanto em ilustrações com foco sendo mudado em 2016 quando se voltou para a tatuagem, com “a Nega” saindo do papel e se personificando.

Diz que “também não sou o tipo padrão aceito, né? Sei lá, eu tenho tatuagem, não tenho cabelo, não uso maquiagem... Eu sou a menina desleixada. E tenho barriga, sempre gostei, não tenho problema nenhum comigo, assim.” (NEGAHAMBURGUER, 2013b) Tem uma irmã, que descreve como “uma Kardashian”⁹³: cabelos pretos alisados, pele negra e corpo magro. Ela, no entanto, ora raspa os cabelos, ora os pinta, coloca *dread locks*. Emagreceu nos últimos anos, relacionado a adoção do veganismo como estilo de vida. O tema do corpo é recorrente em seus trabalhos, então passar por esse processo também a fez pensar em sua produção. Na época do Beleza Real refletiu que

tem gente que sofre muito com isso, né, tanto que a anorexia é a doença que mais mata meninas de 18 a 24 anos. Acho muito foda saber disso, assim e acho muito legal cê falar de alguma coisa que mudel” (Idem)

*

Antes de começar no graffiti, Negahamburger queria fazer graduação em moda. “Eu comecei a fazer um curso de figurino... e, ah, aí cê tem um pouco mais de acesso a área, né, e aí a gente começou a ir em São Paulo Fashion Week e eu achei tudo muito bizarro. Não é isso que

92 O site do projeto não está mais disponível, porém há diversas reportagens sobre, como esta da revista TPM, disponível em: < <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/beleza-real> >

93 Comentou enquanto escolhíamos uma torta vegana para comermos de sobremesa depois da entrevista em novembro de 2016.

eu quero mesmo!” (NEGAHAMBURGUER, 2014b)

Em 2009 entrou no curso de Design de Interiores pelo Senac, mas também não concluiu e decidiu seguir a carreira como artista autônoma. Em 2016 entrou em contato com a técnica *handpoke* e passou a desenvolver seu traço para a realização de tatuagens autorais.

Nesse escadão tem um dos primeiros desenhos que eu pinte na rua, que é tipo uma menina pelada segurando uma bexiga, essa bexiga são duas cabecinhas, assim, sabe. Mas, enfim, ela tá sem roupa e é gordinha e tal. (NEGAHAMBURGUER, 2014b)

Relacionado a um de seus primeiros trabalhos, um mural feito em conjunto com amigos em uma passagem de pedestres próximo a casa que morava com os pais em Embu das Artes. Dando sequência à narrativa do excerto acima, Negahamburguer comenta que em um dia quando passava por esse local viu “uma mulher descendo, na hora que eu passei ela falou (...) ‘todos tão bonitos, menos esse, que essa mulher tá gorda, pelada’,” (NEGAHAMBURGUER, 2012) e continua, “Aí eu brinquei com ela, ‘é, realmente, é uma coisa que a gente não pode ficar vendo, né?’ e saí andando. Ela não sabia que fui eu, justo eu que tinha feito, sabe, mas, foi legal pra eu ver, tipo, o que a galera tá vendo.” (NEGAHAMBURGUER, 2012)

Atualmente tem dedicado a maior parte do seu tempo para séries de tatuagem, dentre elas as que valorizam as marcas dos corpos, como cicatrizes e estrias femininas. Ainda em mochilão, anuncia em sua página no Facebook e no perfil do Instagram, o itinerário com os desenhos que disponibilizará para serem tatuados. Com reserva por e-mail, garante que terá retorno financeiro e segue a viagem.

Tem publicizado por meio de suas redes sociais que “ainda não

Figura 37 Processo de pintura de painel. Evelyn Queiróz e outra grafiteira, Embu das Artes – SP, 2009.

Fonte: acervo online de Queiróz.

Figura 38 Finalização da personagem. Evelyn Queiróz, 2009, Embu das Artes - SP.

Fonte: acervo online Queiróz.

Figura 39 Personagem finalizada. Evelyn Queiróz, 2009, Embu das Artes - SP.

Fonte: acervo online Queiróz.

encontrou o seu lugar”. Isso porque há três anos tem “mochilado” pelo mundo, sobretudo o Brasil, América Latina e Europa – ficando grande parte de 2018 entre São Paulo e Berlim (Alemanha). Apresentamos alguns trechos de suas publicações de viagem por meio de seu Instagram, a rede social que prioriza para se comunicar e divulgar os trabalhos. Essa busca por um lugar aparece nestes textos, alguns mais poéticos, outros diretos, como busca por sua autonomia e autoconhecimento.

2.5.1 Processo de trabalho

Negahamburger tem seu processo de trabalho bem documentado de forma digital. Sua primeira incursão nas ruas foi em 2008, e desde então alimenta as redes sociais com seus registros. Naquele ano, depois de decidir que queria fazer graffiti, inicialmente se preparou: foi “desenvolvendo, criei o personagem... Fiquei bastante tempo no papel antes de ir pra rua...” (NEGAHAMBUGUER, 2015a) Cansada de treinar e de se preocupar em ter uma boa estreia, diz que “pegou coragem” e fez seu primeiro graffiti em um muro próximo a sua casa; “nem foi com *spray* nem nada, eu fiz, usei latex mesmo, fiz, montei a tinta... peguei os pigmentos, montei a cor que eu queria, peguei, coloquei na mochila e fui pintar.” (NEGAHAMBUGUER, 2015a)

A partir dessa primeira incursão realizou outras com *spray*, mas aos poucos percebeu que a técnica que mais lhe agrada é o lambe-lambe. Dessa maneira encontrou “um jeito legal de ter um traço, um traço que eu gosto de fazer que é com tinta, fazer com calma, com caneta, e que esteja na rua ao mesmo tempo.” (NEGAHAMBUGUER, 2015a)

Apesar de investir nessa técnica, ainda o faz de forma ilegal. “Gos-

Figura 40 Personagem “Magrelinha”, início. Evelyn Queiróz, 2009, Embu das Artes - SP.

Fonte: acervo online Queiróz.

Figura 41 Personagem “Magrelinha”, detalhes. Evelyn Queiróz, 2009, Embu das Artes - SP.

Fonte: acervo online Queiróz.

Figura 42 Personagem “Magrelinha” finalizada. Evelyn Queiróz, 2009, Embu das Artes - SP.

Fonte: acervo online Queiróz.

to de colar uns adesivinhos por aí... Eu acho que é mais a minha do que o graffiti. Eu faço isso quando eu tô na vontade mesmo. Eu gosto de fazer lambe na rua, acho que é o mais legal.” (NEGAHAMBUGUER, 2014b) São esses trabalhos os mais vistos nas ruas, porque “para fazer o graffiti, se depende de muita coisa, depende do tempo, depende do material que é caro, você depende de... ah, tá afim mesmo, de ter um muro...” (NEGAHAMBUGUER, 2016) Como pode ser observado, nesta fala, Negahamburger faz uma distinção de graffiti, adesivos e lambe-lambes, como o primeiro sendo o que é feito com spray diretamente em uma parede ou superfície. Portanto, seus trabalhos abrangem mais técnicas do que a do graffiti feito por Nenê, Crica e Itzá, evidenciando essas possibilidades e mostrando como os limites das cenas são elásticos, como aponta Straw (2006).

Com a liberdade de prepará-los com antecedência, desde peque-

Figura 43 Processo de lambe-lambe. 2016.

Fonte: acervo online Negahamburger.

Figura 44 Processo de lambe-lambe. 2016.

Fonte: acervo online Negahamburguer.

nos adesivos a grandes lambe-lambes, os carrega dentro da mochila, facilitando sua colagem nas ruas e, conseqüentemente, probabilidade de ser flagrada. Desde as primeiras colagens em Embu das Artes até as séries que produziu para as ruas de Berlim, aprimorou além da técnica, o contato com o público, intensificado com sua dedicação a tatuagem. Fazer arte de uma maneira que tenha mais tempo e cuidado – os lambe-lambes, adesivos e a tatuagem – é “a dela”. Introspectiva e tímida, é do seu gosto trabalhar sozinha. Participa do Efêmmerra e do grupo do GMCR, mas, para realizar suas incursões, prefere estar só.

A característica dos trabalhos de Évelyn é essa: pessoas, em sua maioria mulheres, fora dos padrões desenhadas com traço leve e colorida com tons aquarelados. Mas, ainda que eleja temas fortes, Negahamburguer apresenta uma personalidade tímida. “Eu sou muito tímida, tenho muita vergonha. Até a minha timidez, eu falo muito sobre timidez, tá no meu desenho de algum jeito.” (NEGAHAMBURGUER, 2013b) Acrescenta, por fim, um coraçãozinho na testa, dando um toque de fofura, à personagens que carregam, por muitas vezes, histórias tristes.

Sobre seu traço, “eu não consigo estacionar, vai ser sempre meio mutante”, comenta. A Negahamburger “teve várias facetas, uma gordinha, magrelinha até que... até achar um traço que é o que é hoje.” (NEGAHAMBURGUER, 2014c)

Nesse sentido, “um ponto muito importante de encontrar meu traço foi também encontrar... eu mesma.” (NEGAHAMBURGUER, 2016b) Ao longo desses dez anos passou por processos, como conta: “a característica é porque você que fez, é uma coisa sua, cê não consegue mudar. Só de você tá fazendo não tem como ser de outro jeito. Tem muito de mim, mas tem bastante coisa de coisas que eu vejo, de outras pessoas, de coisas que escuto...” (NEGAHAMBURGUER, 2014b)

Assim, percebe-se que Negahamburger gosta de experimentar as possibilidades do traço, sempre com a temática de aceitação dos corpos. Foram elencados dois trabalhos, o primeiro na parte de sua breve biografia, e este acima, ambos realizados em 2009. Naquele a personagem está acima do peso, neste, abaixo. Começando de forma tímida em Embu das Artes, hoje faz trabalhos para marcas internacionalmente conhecidas e consegue alcançar um público que não seria totalmente por conta do seu trabalho nas ruas. O graffiti então é um dos instrumentos que utiliza para passar mensagens de cunho feminista, seja com *spray*, seja com lambe-lambes.

2.5.2 Interseccionalidades

Em seu trabalho, graffiti e Feminismos se retroalimentam, sendo uma “ferramenta que dá voz”, como “uma plataforma”. (NEGAHAMBURGUER, 2016a)

Eu fui aos poucos conhecendo o graffiti e conhecendo o feminismo, aí eu fui colocando um no outro

assim. Isso também me fez conhecer muitas outras mulheres, a gente conhece muito mais meninas agora falando para meninas. Começar a fazer graffiti ao mesmo tempo que eu fui conhecendo o feminismo me levou para um caminho sem volta.

(Idem)

Na mesma entrevista Negahamburguer (2016a) concordou com a hipótese do Graffiti ser um instrumento de empoderamento das mulheres e adicionou, “Conforme eu fui conhecendo o feminismo, também, eu fui colocando várias coisas no trabalho e, tipo, teve uma fusão, assim” (idem), completa. O feminismo a fez atentar o olhar para não somente a opressão de gênero, mas também a racial e a quem não se encaixa no padrão de beleza de corpo. Gordofobia e deficiências são temas não tão discutidos dentro dos feminismos teóricos, mas aparecem na mídia, principalmente entre *influencers* e *youtubers*. Discutir gênero, raça e corpo ao mesmo tempo é ter abordagem interseccional.

As temáticas e mensagens que veicula em seus trabalhos são evidentes desse pensamento – articula desde as primeiras incursões versos de músicas de resistência política, até se inserir nos movimentos como manifestante. O momento de estar em conjunto, como em ações da rede Efêmmerra, é importante para ela, mesmo que seu processo de trabalho seja introspectivo. Ao sair de Embu das Artes, ir para São Paulo e, depois várias cidades do mundo, Negahamburguer construiu uma identidade ligada às possibilidades que a flexibilização do trabalho traz, focando em divulgar suas produções em graffiti e as tatuagens, dando relevo à necessidade de se trabalhar com autonomia visando fortalecer outras mulheres economicamente.

Embora Negahamburguer veja importância em participar de cam-

panhas como a da cerveja Skol, promovendo a circulação das ideias feministas em âmbito nacional, Itzá critica essas iniciativas - diz que é trabalhar para o mercado sem pensar na desconstrução dos ambientes em que estão inseridos, algo como não funcionar a militância feminista sem a luta de classes. Itzá também faz críticas à Djamila Ribeiro⁹⁴ por participar de programas da Rede Globo, enquanto outras defendem essa participação pelo alcance que a emissora tem.

*

Nesse percurso de viagens, chegadas e partidas, e com processos tão distintos de trabalho e das formas que se identifica e se coloca no mundo, percebemos que Negahamburger é uma representante da cena do graffiti feminino em São Paulo que se preocupa com seu bem estar e do coletivo, com necessidade pessoal de ir aos lugares, conhecer, e colocar um pouco do que apreendeu em sua arte.

Assim reflete sobre os dez anos da criação e existência da personagem (ou seu alter ego):

Sinto que só agora, 10 anos depois eu estou conseguindo seguir o que eu aprendi com ela. A me ver, a respeitar o meu tempo, de fazer o que realmente me faz feliz. E nesse processo a mudança se refletiu muito no meu trabalho e se um dia eu foquei em falar sobre corpos, hoje eu sinto que quero falar sobre o que move todos eles e ainda assim respeitando a individualidade que nunca vai deixar de existir. Eu estou aqui disposta a mostrar o meu lado mais bonito, profundo e desabitado com os meus trabalhos. É inevitável não ter o que sou em tudo que faço. Esse post é um agradecimento da Eve de 10 anos atrás que também se transformou com a Negahamburger.

Agora é só viver. (NEGAHAMBURGUER, 2019)

94 Filósofa e feminista negra brasileira, autora de "O que é Lugar de fala?", de 2017, já citada neste trabalho.

Quadro 6 Cronobiografia Evelyn “Negahamburger” Queiróz. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

Desse modo, Negahamburger articula não só o graffiti, mas outras artes e estilos de vida. Com o aperfeiçoamento do seu traço para tatuagem, a tem como principal trabalho desde 2016. A tatuagem é outro modo de colocar a arte nas ruas, deslocando as personagens e dizeres das paredes para os corpos. A individualidade que aponta no excerto anterior se intensifica com seu traço, mas com a movimentação do corpo pelos espaços urbanos, que vista por outras mulheres potencializa a mensagem e a emancipação feminina construída pelos feminismos.

Figura 45 Carolina “Itzá” Teixeira,
foto perfil. Casa de Cultura do
Campo Limpo, São Paulo - SP,
2017.

Fonte:disponívelem: < <https://www.facebook.com/carolitza/photos/a.184960228328749/725663367591763/?type=3&theater> > .

ITZÁ CAROLINA TEIXEIRA

2.6 Carolina “Itzá” Teixeira

Carolina Tiemi Takiya Teixeira é grafiteira, antropóloga, artista visual e ativista feminista. Paulistana, nasceu em 1983 e parte da sua família é de Candeias, Minas Gerais. Em São Paulo se estabeleceram no bairro do Butantã, Zona Oeste da cidade, onde Itzá estudou em escolas públicas e cursou Ciências Sociais na USP – Universidade de São Paulo.

Itzá desenha desde criança e a partir do Ensino Fundamental con-

ciliou os estudos com o desenvolvimento de diversos trabalhos artísticos, dentre eles a aquarela e o graffiti.

Trabalhou como produtora do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso por dois anos (2008-2010) e em 2012 foi da equipe educativa da 30ª Bienal de São Paulo. Seu trabalho como artista visual e grafiteira traz temas ligados a gênero e periferias, se identificando com o feminismo periférico. Seu trabalho mais recente é o Útero Urbe, que em 2018 virou objeto de sua pesquisa de mestrado em Artes Visuais na UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, capital do estado, para onde se mudou durante os anos iniciais da pesquisa.

*

Itzá, em entrevista, lembra da época da escola que resolveu, junto a duas amigas, formar uma crew de pixação e atuavam dentro e nos arredores da escola. As *The Flappers*, nome escolhido para a *crew*, logo pararam suas atividades porque sofriam sucessivos *atropelos* em suas *tags* realizados, em sua maioria, por meninos de sua turma, a 5ª série F. Por isso Itzá se voltou para os desenhos em papel, desenvolvendo seu traço com nanquim e aquarela.

Em 2002 ingressou no curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP. Em entrevista, conta que sente ter base teórica para enfrentar muitas situações na cidade de São Paulo por ter se graduado cientista social. Enquanto graduanda trabalhou na Associação Guarani Nhe'e Porã, na Aldeia Krukutu, “falava guarani, eu ia pro meio do mato assim. Meu objetivo era questão indígena” (IT'ZÁ, 2018), por isso optou pela ênfase em Antropologia. Essa relação foi fundamental para desenvolver o que hoje discute como graffiti latino-americano, uma vez que sua arte se baseia em preceitos decoloniais.

Nesse processo, “a coisa da arte ela caminhava junto, só que ela foi crescendo mais. Então as pessoas começaram a ver que eu não tinha nada a ver com Ciências Sociais, então não foi um despertar meu”(ITZÁ, 2018). A relação entre movimentos sociais, principalmente da valorização dos saberes locais, e arte é evidente em todos os campos de atuação de Itzá, e, com isso, faz dela instrumento para conecta seu lado político ao artístico.

Quando o movimento dos saraus ganhou grandes proporções, principalmente na Zona Sul de São Paulo, foi onde expôs pela primeira vez. Já sua “segunda grande exposição, que eu considero grande, foi na mostra da Cooperifa⁹⁵” (ITZÁ, 2018), o maior e mais conhecido dos saraus paulistanos. A partir desse momento, em 2008, passou a participar com frequência dos encontros no bar do Zé Batidão. No ano seguinte se graduou e resolveu dar seguimento aos estudos artísticos trabalhando como produtora cultural no Centro Cultural da Juventude, na unidade Ruth Cardoso, na Zona Norte da capital. Enquanto morou no Pery Alto, conta, “participava das coisas que aconteciam lá, mas, tipo, não é tão pulsante que nem é na Zona Sul. Ainda, né, ainda tá num caminho, assim.” (ITZÁ, 2018), caminho que ajudou a construir – participou dos primeiros eventos do Sarau da Brasa, com mais de uma década de existência ininterrupta.

Nesse período o graffiti não era sua prioridade artística. Ao tentar realizar incursões nas ruas voltavam ao que sofria quando mais nova,

95 Liderada por Sérgio Vaz, desde 2001, “ao ocupar uma fábrica abandonada para fazer um evento de arte.” “o sarau da Cooperifa passou de bar em bar até achar seu lugar no boteco do Zé Batidão, na zona sul de São Paulo. “Na periferia não tem museu, tem boteco”, diz Vaz. ‘Então transformamos o Zé Batidão em centro cultural.’ Toda quarta-feira, três centenas de cidadãos periféricos ali desembarcam depois de um dia de trabalho duro para fazer e ouvir poesia. ‘Povo lindo! Povo inteligente! É tudo nosso!’, diz Vaz, abrindo a noite. E o boteco vem abaixo, a multidão se espalha pelas ruas. (BRUM, 2007) Do site da própria Cooperifa, a descrição: “O Sarau da Cooperifa é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade.”

muito porque não a deixavam realizar um trabalho sem ajuda. “O primeiro graffiti que eu fiz, sem ninguém ajudar, faz uns dez anos, foi ‘As Destruidoras de Lares’” (ITZÁ, 2016a). A temática remete a outro grupo de amigas do qual Itzá fazia parte, que se reunia esporadicamente - não sendo as mesmas da crew de pixação - e saíam juntas para se divertir e se organizaram nesta oportunidade para pintar, sem chegar a realizar mais incursões.

Mesmo assim, é neste momento que se estabelece em Itzá, dada a temática, a inquietude em relação ao machismo, a necessidade de uma aproximação com o feminismo e, ainda, a autoafirmação como mulher e artista. Nessa época, em 24 de junho de 2007, cria seu blog, com o mesmo título, *As Destruidoras de Lares*⁹⁶, onde escreve sobre várias questões e

Figura 46 As Destruidoras de Lares. Morro do Querosene, rua Padre Justino, 2006.

Fonte: acervo Teixeira.

engendra a pesquisa que viria se intitular *Útero Urbe*.

Esse muro a gente fez (eu e Diolinda) (...) Me rendeu o primeiro problema com as “Destruidoras de Lares”, por que queriam-porque-queriam apagar o escrito. Apagaram assim que virei as costas. (ITZÁ, 2009)

A pesquisa do *Útero Urbe* se desdobra em várias frentes de trabalho, dentre elas o graffiti. O *Útero Urbe* é, como apresenta no volume 1 de seu zine, “escancarado urbano urgente ancestral poético vermelho violento maloqueiro enraizado político delicado” (ITZÁ, 2016b, snp) — desta forma, sem vírgulas. Ao pensar que o corpo é a relação com o externo, é o aparente. O útero, de forma diferente, é olhar para si, que protagoniza uma relação com o interno, com o que se sente, mas não se vê. O que apresenta se assemelha com o que Cortés (2008) diz sobre as diferenças entre masculino, o límpido, e o feminino, o estranho (p.138).

Por mais de três anos Itzá pensa, pinta e busca entender o que é o útero, chegando a uma formulação: “é um lugar de disputa na sociedade, espaço alienado do corpo feminino e dizimado do imaginário social.” (ITZÁ, 2016b, snp). Entender o útero como espaço e lugar abre um leque de possibilidades teóricas, como de conferir a ele significados específicos, até entendê-lo como um não-lugar.⁹⁷⁹⁸ Por ser espaço alienado e dizimado do imaginário social, o útero reforça e questiona, “como que eu me referencio com esse território que é disputado dentro da sociedade, né.” (ITZÁ, 2016c)

No início, só as mulheres entendiam os porquês do *Útero Urbe*.

96 Destruidoras de Lares - na manha... 2006. Disponível em: <<http://destruidorasdelares.blogspot.com.br/>> Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

97 Referência ao conceito de “não-lugar” de Marc Augé (2013).

Por isso, “é muito importante que mais mulheres ocupem o espaço do graffiti, é extremamente importante.” (ITZÁ, 2017) Com mais mulheres, os espaços se democratizam, porque funcionam em uma lógica diferente

Figura 47 “Me queriam histérica, troquei a vogal, fui histórica”. Processo em papel, 2016.

Fonte: acervo Teixeira.

Figura 48 “Me queriam histérica, troquei a vogal, fui histórica”. Graffiti finalizado, 2016.

Fonte: acervo Teixeira.

da tradição de competição. “A gente tá lutando pra que seja paritário, a gente precisa utilizar de algumas ferramentas de reparação histórica, mas ninguém fala em meu nome, finaliza.” (ITZÁ, 2017)

A pesquisa também foi tema de ilustrações, muitas delas para amigos e também para seu zine, editado em 2016. Como ilustradora fez trabalhos para livros diversos, e também revistas, como o encarte sobre a

Educação no Ceará na penúltima edição física da revista Caros Amigos, em 2017. Depois disso dedicou-se ao processo seletivo do mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, no qual foi aprovada em primeiro lugar com projeto de pesquisa a respeito de seu próprio trabalho, o Útero Urbe, com o qual se mantém envolvida atualmente.

2.6.1 Processo de trabalho

Itzá, como apresentado, atua artisticamente em várias frentes. Seus trabalhos adquiriram camadas ao longo dos anos, sempre com frases e elementos que remetem a suas outras experiências e organizações. Alterna o trabalho em ateliê com as incursões nas ruas, com graffiti e em outras manifestações de cunho feminista e político.

No ateliê diz que “não uso tinta a óleo, eu trabalho com acrílica, aquarela, porque eu quero ver aquilo terminado.” (ITZÁ 2012) A rapidez por ver o resultado se reflete nos trabalhos na rua, diz fazer um graffiti “em menos de dez minutos” (ITZÁ, 2018). Porém, essa agilidade vem de um longo processo: “eu trabalho muito com meu caderno de desenho, pra mim é o começo de tudo.” (ITZÁ, 2012)

Do esboço no caderno surgem as aquarelas, e com a aquarela desenvolveu o traço que executa na parede com facilidade. A grafia também é a mesma. Não é trivial escrever continuamente com spray do jeito que faz. Mesmo assim se vale do látex e pincel, ainda mais depois das incursões na América Latina onde verificou que o spray é tido como elemento “americanizador”, ou mesmo colonizador.

Nas páginas seguintes vemos o processo de pintura de um painel

realizado no Dia das Crianças de 2012 organizado pelo Sarau Elo da Corrente, em Pirituba, Zona Oeste de São Paulo. Traz um autorretrato com elementos de suas ancestralidades: as carpas de origem japonesa e os búzios, africana. Ela pinta enquanto os meninos observam e conversam. Nele, Itzá utilizou tinta látex e pincel. O traço tem espessura menor, e assim consegue fazer mais detalhes. Sendo um evento ou local autorizado, o tempo maior que gasta para realizar um trabalho desse não é problema.

Das estratégias para pintar na rua, comenta, “primeiro eu deixo e marco”, a respeito de um determinado espaço de muro, porque, continua, “tem uma coisa que a gente usa como estratégia em São Paulo, que se você for pixadora você sofre mais do que se você for artista, grafiteira” (ITZÁ, 2018),

Então se eu chegar com várias tintas... tem uma postura, uma performance. Se você chegar lá toda, toda 'sou artista, sou grafiteira', meu, cê não vai rodar. Tipo, cê bota uma escada, saca? Então tem uma performance que você pode fazer. (Idem)

No contexto das medidas repressoras que se intensificaram com o Programa Cidade Linda⁹⁹.

Explica que “é uma lógica meio...até perversa” (Ibidem), mas necessária para continuar em ação e tensionar a cidade com seus questionamentos. Exemplo dessa tensão é o que ocorreu com o trabalho que realizou no “Grafitação Top 10”, em 2015, selecionado e apresentado no capítulo 3.

⁹⁹ “O programa São Paulo Cidade Linda, iniciado pelo prefeito João Doria Jr. já em seu primeiro dia de mandato, tem como objetivo revitalizar áreas degradadas do município através de mutirões de limpeza semanais em bairros da capital. O projeto conta com a participação de governantes, de empresas privadas e de ONGs, além da parceria com prefeituras regionais. Entretanto, enfrenta críticas por se concentrar nas áreas centrais.”

Figuras 49, 50 e 51 Painel no Dia
das Crianças do Sarau Elo da
Corrente, Pirituba, São Paulo - SP,
2012.

Fonte: Sônia Bischaim disponíveis em: < [http://
elo-da-corrente.blogspot.com/2012/10/festa-](http://elo-da-corrente.blogspot.com/2012/10/festa-dos-ibejis-em-pirituba.html)

[-dos-ibejis-em-pirituba.html](http://elo-da-corrente.blogspot.com/2012/10/festa-dos-ibejis-em-pirituba.html)>

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figuras 52 e 53 Paineis no Dia das Crianças do Sarau Elo da Corrente, Pirituba, São Paulo - SP, 2012.

Fonte: Sônia Bischain disponíveis em: < <http://elo-da-corrente.blogspot.com/2012/10/festa-dos-ibejis-em-pirituba.html> >

Figura 54 Painel de Teixeira como quadro do espaço Sarau Elo da Corrente. Workshop de Mcs. 2012, Pirituba, São Paulo.

Fonte: disponível em: < http://3.bp.blogspot.com/-BmbfWRCChdc/UI_CDNHPpII/AAAAAGlg/gg9L89YzXSc/s1600/IMG_3752.JPG >

As relações entre graffiti e pixação são tênues, e, como apresentado por Itzá, as discrepâncias em suas definições permitem que grafitistas pintem ilegalmente passando despercebidas de acordo com essa *performance*. Porém, esse ato está intrinsecamente ligado a raça e classe, privilegiando pessoas de cor branca.

2.6.2 Interseccionalidades

A partir do entendimento que é mestiça, negra e japonesa, Itzá tensiona sua relação com o mundo. Os elementos que emprega em seus trabalhos recorrem a uma tradição familiar de ascendência japonesa, negra e mineira – “sushi com pão de queijo”, como brinca em certa publicação em 2017 em seu Instagram. Investiga as ancestralidades e retrata personalidades fazendo seu resgate histórico além de reforçar a importância da periferia em sua vida e formação, bem como de ser artista periférica empregando esses elementos simultaneamente.

Em seu Útero Urbe – fogo no pavio! – agrega o debate sobre todos os corpos, cis, transgênero e não-binário, como citado por Judith Butler (2004). Importante aqui é a questão da desuniversalização da categoria mulher, bem como da noção de masculinidades e feminilidades. Ao realizar as oficinas do Útero Urbe, Itzá diz que pessoas que não tem útero também são bem-vindas. (ITZÁ, 2018)

Escrita que por muitas vezes acompanha seus desenhos é “contra os atrasa-lado”, fazendo referência a quem freia o processo de empoderamento das minorias políticas. Itzá tensiona a questão de gênero ao mesmo tempo que aciona temas do racismo estrutural à segregação socioeconômica se atentando para os temas das periferias – *Periferia Se-*

gue Sangrando – tanto nas cidades (e metrópoles), quando no continente latino-americano. Educação para romper o ciclo da exclusão – escrito no encarte que ilustrou sobre a educação no Ceará. Acontece lá, mas é fato em todos os lugares periféricos onde as pessoas negras, sobretudo as mulheres negras, tem menor índice de escolaridade devido o racismo estrutural da sociedade.

Figura 55 “Fogo na Casa Grande”, Útero Urbe, 201-.
Fonte: acervo Teixeira.

Quadro 7 Cronobiografia Carolina "Itzá" Teixeira. Fonte: elaborada pela autora, 2019.

*

Enquanto Nenê Surreal logo se identifica (e é identificada) enquanto “mulher preta e periférica”, dentre outras adjetivações, Itzá pode ser lida como mulher branca, sendo associada a menos opressões – como a gordofobia – uma vez que atribui ao feminismo periférico a sua identidade e se considera “mestiça”. Se relaciona, sobretudo, com a questão de classe, que Itzá diz investigar em sua pesquisa de mestrado com aparato em Federici (2017).

Por tudo que foi visto de sua história, processo de trabalho e das formas que se identifica, é evidente que Itzá é uma representante da cena do graffiti feminino em São Paulo que se preocupa tanto em contribuir com a “Nova Escola”, quanto em se conectar e aprender com outras manifestações de outras localidades. Do Brasil cita a cidade de Vitória no Espírito Santo como cena proeminente. Dos países latino-americanos, como Bolívia e México, de onde tirou referências para os trabalhos apresentados *Me queriam histérica, troquei a vogal, fui histórica*, página 150 e dos selecionados e apresentados no próximo capítulo.

Capítulo 3

INTERSECCIONALIDADES: GRAFFITI, RAÇA E CLASSE

Neste capítulo mostraremos o quanto a vida, o posicionamento e o trabalho de Ildenira “Nenê Surreal” Sales, Cristiane “Crica” Monteiro, Evelyn “Negahamburger” Queiróz e Carolina “Itzá” Teixeira, se generalizados, com suas particularidades dão características à cena do graffiti feminino na área estudada. Em termos teóricos, sem os dissociar da prática do graffiti, é evidenciado o modo com o qual cada grafiteira coloca algumas questões – nos trabalhos escolhidos e divididos em elementos – relacionadas a gênero, raça e classe. Em seguida é apresentado o quanto o trabalho com (e no) graffiti é ponto relevante para discutir questões em diferentes esferas políticas e sociais que envolvem o fenômeno artístico.

Por serem todas mulheres negras, a teoria abordada tem bases na interseccionalidade, de acordo com a afirmativa de que suas experiências de vida estão refletidas em seus trabalhos e como se posicionam diante de diversas situações de opressão. Nesse contexto, a questão da “democracia racial brasileira” é discutida no âmbito da narrativa da branquitude, como discutem Suchman (2010) e Lélia González, citada por Berth (20180, ao demonstrar que o “mito” da miscigenação ainda está presente no estrato social brasileiro. (p.109)

Foram formados três grupos dentre os oito trabalhos escolhidos, diferenciados em grupos que apresentam *elementos comuns*, *específicos* e de

cunho interseccional. Os comuns são *gênero, empoderamento e identidade*.¹⁰⁰ Os específicos são *empreendedorismo, representatividade, autonomia, prazer e pertencimento*. E, por fim, os elementos de cunho geral são *raça, classe, masculinidades e feminilidades* – abrindo às questões de interseccionalidade e performance de gênero.

Totalizando 12, são elementos necessários para a visibilização da importância das grafiteiras na cena do graffiti feminino neste contexto metropolitano que engloba Diadema, Embu das Artes e certas regiões da cidade de São Paulo, correspondendo às diferentes dinâmicas as quais estão submetidas nesta relação regional. Essas grafiteiras se destacam pelos trabalhos, e tem posicionamentos intensificados por suas falas.

Empreendedorismo é um termo do ramo empresarial que tem desdobramentos em diferentes ramos. No Brasil, quem começa a utilizar o termo academicamente é Regina Pacheco, arquiteta e urbanista de formação e professora da Faculdade Getúlio Vargas – FGV, em artigo de 1993. Segundo Berth (2018) “pessoas negras historicamente empreendem por necessidade, posto que o racismo estrutural impede a colocação em empregos formais” (p.58) e ainda alerta que “é fundamental estar atento ao discurso ‘fácil’ do empreendedorismo, que visa, muitas vezes, precarizar ainda mais a situação de trabalhadores, sobretudo negros e negras.” (Idem) No caso das grafiteiras, elas precisam gerenciar suas carreiras, então, de acordo com o termo, empreendem. Nesse contexto, a iniciativa da Efêmmerra em se tornar uma agência de grafiteiras é um caso de empreendedorismo por oportunidade, concentrada na figura de Isabela Gregório, que depois de estudar o graffiti como tema de um trabalho acadêmico resolve explorar sua linguagem como trabalho remunerado.

100 Identificamos todos os parâmetros como elementos uma vez que a “Questão de Gênero” e demais são categorias de análise de outros estudos, como levantado por Nochlin (1971) e aqui a análise é em sentido mais objetivo e direto.

Representatividade, se refere a representação de um todo por um indivíduo. Então as grafiteiras, como mulheres negras, fazem parte de um corpo social que deseja que sejam vistas em espaços de destaque, como propagandas e cargos políticos. Quando se tem no domínio da cena do graffiti homens brancos, em sua maioria, não há representatividade dessas mulheres. Berth (2018) ressalta a importância de “um movimento de valoração real e afetiva de cada elemento do nosso fenótipo que é ridicularizado e desvalorizado pelos sistemas de dominação que se servem largamente da (...) distorção de nossa autoimagem.” (p.102) Esse movimento implica no reconhecimento da própria imagem das pessoas negras como positiva e com isso pautar a representatividade em espaços mais diversos. (BERTH, 2018, p.102)

Autonomia se relaciona com os trabalhos tanto no sentido de fazê-las de forma autônoma, sem necessidade de contratar ajudantes como fazem alguns grafiteiros e grafiteiras, tanto como de conseguir fazer do trabalho com graffiti sua subsistência. Ainda, está relacionada aos deslocamentos que as grafiteiras realizam, de forma independente e com fins de pintarem em diferentes ruas, bairros, acessarem o centro – onde há locais de prestígio como o “Buraco da Paulista” – e também para outros países como fizeram recentemente Negahamburguer e Itzá.

Prazer e pertencimento são elementos subjetivos, que dependem do que cada indivíduo sente em determinado momento. Neste trabalho ambos são elencados a partir do seu uso feito por Pabón-Colón (2018) em relação às grafiteiras que entrevista e convive. Quando tratamos de espaços de falsa-neutralidade como implicado por Cortés (2008), infere-se que não sejam espaços em que as mulheres se sintam tranquilas e possam desenvolver seus trabalhos de forma prazerosa. A adrenalina atrelada ao ato de pintar certamente está presente, porém se difere da

sensação expressa por Nenê quando diz que “é muito confortável pintar ao lado de uma mulher” ou de como Itzá, ao estar em uma festa em um espaço cultural no bairro Jabaquara, rodeada por homens, expressa tranquilidade porque no local havia um trabalho de Negahamburger pintado em uma das paredes.

Cunhado por Kimberlé Crenshaw (1989), o termo interseccionalidade originou-se no campo do Direito. Em outro artigo de 2002, ela explica que tanto as questões de gênero quanto as raciais lidam com a diferença (CRENSHAW, 2002) e que “o desafio é incorporar a questão de gênero à prática dos direitos humanos e a questão racial ao gênero.” (p.9)

Isso significa que precisamos compreender que homens e mulheres podem experimentar situações de racismo de maneiras especificamente relacionadas ao seu gênero. As mulheres devem ser protegidas quando são vítimas de discriminação racial, da mesma maneira que os homens, e devem ser protegidas quando sofrem discriminação de gênero/racial de maneiras diferentes. Da mesma forma, quando mulheres negras sofrem discriminação de gênero, iguais às sofridas pelas mulheres dominantes, devem ser protegidas, assim quando experimentam discriminações raciais que as brancas frequentemente não experimentam. Esse é o desafio da interseccionalidade. (CRENSHAW, 2002, p.9)

Acima, as discriminações raciais são as representadas (e vividas) pelas grafiteiras em seus trabalhos. Em muitos deles, percebemos que há representação simultânea de certas opressões e, para identificá-las, pensou-se em elementos que constituem as questões ligadas ao gênero, raça e classe.

A perspectiva interseccional, no entanto, é utilizada porque todas as grafiteiras se identificam como mulheres negras. Todos os sujeitos

são racializados, incluindo brancos e brancas, como falado por Schucman (2010) anteriormente. Aqui estamos falando das mulheres negras. Ribeiro (2017) comenta, ainda, que “por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixam de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pelas opressões que infligem a outros grupos.” (p.68) Assim, mulheres brancas sofrem opressão de gênero, mas não de raça e, por isso, o Feminismo Interseccional é, na maioria das vezes, conduzido por feministas negras.

Sobre a questão, Cristiane Monteiro, em seu canal no YouTube criou a série Na História das Artes, iniciada com vídeo a respeito de Emory Douglas, o designer gráfico dos Panteras Negras.¹⁰¹ Neste vídeo, além de falar sobre o movimento Panteras Negras, citando Angela Davis, coloca fortemente sua posição como mulher negra em relação ao mito da democracia racial brasileira. Importante é retomar o conceito de Branquitude, como posição de privilégio na sociedade, sobretudo brasileira, na qual impera a “falta de percepção do indivíduo branco como racializado.” (SCHUCMAN, 2010, p.58). A invisibilidade racial branca ¹⁰²gera privilégios materiais e simbólicos, como exemplificado pelas

101 Segundo reportagem do portal Geledés, de 2017, “o Partido dos Panteras Negras para Autodefesa, conhecido como o Partido dos Panteras Negras, foi fundado em 1966 por Huey Newton e Bobby Seale. Newton e Seale ajudaram a formar o pioneiro grupo de libertação dos negros para ajudar a construir uma comunidade e confrontar sistemas corruptos de poder. Os Panteras Negras criaram uma plataforma unificada e seus objetivos para o partido foram delineados em um plano de 10 pontos que incluíram demandas por liberdade, terra, habitação, emprego e educação, entre outros importantes objetivos. Os Panteras Negras são frequentemente associados com seus integrantes do sexo masculino, mas as mulheres desempenharam um papel fundamental no partido. No começo dos anos 70, o partido Panteras Negras era formado em sua maioria por mulheres. Mulheres como Kathleen Cleaver (na imagem), Assata Shakur, Elaine Brown e Angela Davis — que não era filiada — assumiram funções de liderança e tinham uma enorme influência na direção do partido.” Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/historia-dos-panteras-negras-em-27-fatos-importantes/>>

102 Schucman aponta as pesquisas de Edith Piza (2002) e Ruth Frankenberg (1999) a respeito da invisibilidade como característica racial branca.

“brancas da Vila Madalena” (ITZÁ, 2018).

Nas sessões seguintes são pensadas como cada elemento é articulado da parte para o todo e como uma implica na outra, com base teórica nos termos do feminismo interseccional, com os posicionamentos e trajetória de vida das grafiteiras.

Na sessão 3.1 o que se entende por vida e posicionamento das grafiteiras conforma “o que se fala” apresentado no capítulo 2 em cada sessão das grafiteiras escolhidas e “o que e como se pinta.” Nela são apresentadas imagens dos trabalhos escolhidos, focando em seus processos de execução e nos processos anteriores e posteriores, ou seja, do momento em que estão sendo realizados em paredes.

Os trabalhos com os elementos tabelados, organizados em nos três grupos, evidenciam unanimemente que gênero seria o principal elemento trabalhado pelas grafiteiras. Porém, a partir da premissa interseccional posta por Davis (2016) que “gênero informa raça, que informa classe” desconfiou-se que outros indícios revelariam essas simultaneidades, confirmado neste recorte. Quanto os elementos específicos, que em alguns trabalhos estão ausentes, se mostram relevantes para discussões que interseccionam gênero, raça e classe com o instrumento do graffiti. Ainda, a discussão sobre “masculinidades” e “feminilidades” emerge para tensionar certos pontos.

Para além de uma representação artística, Pabón-Colón (2018) coloca que o graffiti feminino:

Permite que as garotas experimentem empoderamento, prazer, pertencimento e conexões não porque suas alcunhas dentro das cenas representem suas identidades reais, mas porque essa representação é realizada por meio de uma prática artística que performa uma precária, mas confiante presença: desafiando os limites

do tempo e do espaço, desafiando os limites das convenções de gênero, e desafiando o conforto da estabilidade e conhecimento. (PABÓN-COLÓN, 2018, p.235)¹⁰³

Por isso, a partir do elencado no excerto acrescentamos os termos “prazer” e “pertencimento” à discussão de representatividade, empreendedorismo e autonomia enquanto questões específicas. Assim, extraí-se dos trabalhos de graffiti vários elementos para serem tensionados e discutidos, que ora passavam despercebidos na concepção de neutralizar ambientes.

Além disso, estes trabalhos são parte do desenvolvimento artístico, bem como da identidade que essas grafiteiras assumem dentro da cena do graffiti feminino. Contudo, cada trabalho desenvolvido pelas grafiteiras desenha sua trajetória em relação aos espaços que circula sabendo que são parte de um conjunto.

Na sessão 3.2 são analisadas partes desses trabalhos, alinhadas às falas, para ultrapassar as particularidades e chegar em certa base coletiva do que essas mulheres apresentam como graffiti feminino. Ao longo da pesquisa percebeu-se que todas se conheciam e respeitavam mutuamente, mesmo dentro de suas diferenças, e que a relação de todas com a Zona Sul – incluindo Diadema e Embu das Artes – fortalece os laços estabelecidos por meio do graffiti.

Os conceitos de territorialidades e identidades também são trabalhados nesta sessão. Marcelo Lopes de Souza (1995) e Pallamin (2000) fazem discussões diferentes a respeito do termo territorialidade, e aqui as apreendemos para teorizar o que podem significar esses laços.

Na sessão 3.3 é mostrado como o graffiti pode ser instrumento

¹⁰³ Do original: Graffiti allows these grrlz to experience empowerment, pleasure, belonging, and connection not because their graffiti personas represent their “real” identities, but rather because the representation is realized through an artistic practice that performs a precarious and defiant presence: defying the bounds of time and space, defying the bounds of gender conventions, and defying the comfort of stability and knowability. (PABÓN-COLÓN, p.235)

para discutir questões mais amplas e abre-se dois subtópicos, *mulher e espaços urbanos* (3.3.1) e *mulher e espaços de poder* (3.3.2), sempre com base no Feminismo Interseccional. “Uma das razões pelas quais a interseccionalidade constitui um desafio é que (...) ela aborda diferenças dentro da diferença.” (CRENSHAW, 2002, p.9) O graffiti reforça essas relações, sobretudo com o que colocam MacDonald (2001) e Gentry (2008) a respeito das masculinidades e feminilidades.

Não é simples identificar esses elementos, mas é possível se basear em falas das grafiteiras estudadas para compreender como elas veem o campo, também. No caso dos elementos específicos geram algumas questões ligadas ao sistema capitalista, que ressignifica muitas iniciativas que vieram de forma natural, como vê Itzá (2017):

E se a gente for continuar nesse relacionamento abusivo com o mercado ou com o patriarcado, como sistema de arte, nós vamo acabar com o cabelo alisado, loira, pagando de gatinha, tá ligado, fazendo uns bomb aqui no peito, porque é isso que o graffiti apresentou pra nós até hoje, assim, na moral. E umas poucas escolhidas pra 'tipo, da hora!'. Tem uma pra cota, né, a representatividade né. (ITZÁ, 2017)

3.1 Trabalhos escolhidos: posicionamentos e vida

Começamos essa sessão apresentando os outros trabalhos selecionados de cada grafiteira. Há uns com mais e outros com menos imagens, sobretudo dos processos. Isso se deu devido a disponibilidade de encontrar o material nos espaços disponíveis digitalmente. Quando vistos de forma analítica, remetem a outros realizados pela mesma grafiteira, mas

Figuras 56, 57, 58
Processo de realização do painel no “Buraco da Paulista”,
2017.

Fonte: printscreen de vídeo e
acervo Sales.

Figura 59 (à direita)
Painel após intervenções, não
finalizado, 2018

Fonte: printscreen do Google
Street View.

Figuras 60, 61, 62 e 63
Processo de realização do
graffit no hall da ONG
Ação Educativa, 2018.

Fonte: acervo Sales.

Figura 64 Sales em frente a entrada da ONG Ação Educativa, 2018.

Fonte: acervo Sales.

também demonstram particularidades. A preocupação com a preparação, a mensagem, o tempo de exposição na rua e o ambiente é relevante para que os trabalhos sejam realizados. Por fim, percebe-se que o que Pallamin (2010) aponta sobre as atmosferas sociais urbanas é evidente quando uma mulher fala sobre o que pinta, no momento e depois precisa defender seu trabalho, ou simplesmente não dá tempo de fazê-lo e logo o tem apagado.

Os dois trabalhos de Nenê são o painel em conjunto com outras grafiteiras no “Buraco da Paulista” realizado em março 2017 e o preenchimento do hall da ONG Ação Educativa em 2018. No primeiro, as duas imagens mostram o painel em conjunto com trabalhos de outras grafiteiras. O trabalho de Nenê é o segundo da esquerda para a direita, com dois rostos destacados e duas figuras que emergem de uma única boca.

Na ONG Ação Educativa Nenê pintou todo o espaço possível, do chão ao teto, contabilizando sete metros de pé-direito no hall da ONG. “Eu não chego aqui com a minha arte pra agradar ninguém, não. (...) Vai ficar um ano esse rolê aí, né? Porque se não ficar um ano eu venho pixar essa porra.” (NENÊ SURREAL, 2018a)

*

Os dois trabalhos de Crica são o painel comemorativo do aniversário da ERC crew em 2013 e o painel que realizou na Avenida 23 de Maio em São Paulo, no final de 2014.

Um trabalho como o painel na Avenida 23 de Maio em São Paulo realizado por Crica, representa mais do que uma mulher na rua, mas uma mulher que pode escolher a profissão – como contou Monteiro em conversa durante a vivência em sua casa, a personagem escolheu ser mágica – e o quanto isso se relaciona com o público e com o próprio repertório de Crica.

Figura 65 Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < <https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/> >

Figura 66 Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < <https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/> >

Figura 67 Processo da pintura do painel na Av. 23 de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < <https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/> >

Figura 68 Processo da pintura do
painel na Av. 23 de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < [https://
www.facebook.com/CricaGraff/photos/](https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/)>

Figura 69 “Crica” posando em frente
ao painel finalizado na Av. 23 de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < [https://
www.facebook.com/CricaGraff/photos/](https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/)>

Figura 70 Painel finalizado na Av. 23
de Maio.

Fonte: acervo Monteiro. Disponível em: < [https://
www.facebook.com/CricaGraff/photos/](https://www.facebook.com/CricaGraff/photos/)>

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figura 71 Painel comemorativo de aniversário da Escri-
ta Rupestre Crew - ERC, 2013, Embu das Artes.

Fonte: acervo ERC.

Figura 72 Figura feminina feita por “Crica”.

Fonte: acervo ERC.

Figura 73 Figura feminina feita por “Image”.

Fonte: acervo ERC.

Negahamburger, com o Efêmmerra, realizou a campanha da cerveja Skol para o Carnaval de 2017, revisitando cartazes de anos anteriores que objetificavam as mulheres.

Em Berlim realizou a série Immigrant, com lambe lambes com rostos de mulheres de fenótipos estrangeiros ao alemão, questionando a questão dos impedimentos aos imigrantes na Europa.

*

Itzá participou do “Grafitão Top 10”¹⁰⁴ na viela ao lado da Escola Municipal Castro Alves, no Grajaú, em 2015 pelo coletivo Mulheres na Luta¹⁰⁵, que, com um bom número de grafiteiras – incluindo Nenê e Itzá – se uniu para pintar a viela na qual se encontrava uma pixação ofensiva a uma garota adolescente residente na região. No mesmo local das pichações originais foram realizadas intervenções de cunho feminista, questionando tanto o ranking, quanto o próprio arranjo machista da sociedade, refletida no comportamento das crianças e adolescentes da escola.¹⁰⁶ A ação objetivou o embate: “a gente simbolicamente falou “daqui vocês não passam” e isso só foi possível porque a gente fez isso juntas, se protegeu, né?” (ITZÁ, 2016a).

Nesta oportunidade Itzá pintou um grande útero, utilizando a técnica de stencil, seu Útero Urbe bem próxima ao local da pixação original, acrescentando os dizeres: “em punção contra os atrasa-lado”, fazendo referência aqueles e aquelas que ainda apoiam atitudes machistas e retrógradas e, de estar preparadas, alinhadas – na gíria, em punção!

Para a exposição Histórias da Sexualidade no MASP, em 2017,

104 Os dizeres se referem a uma prática comum em São Paulo, o “Top 10”, lista em que são elencadas as 10 meninas consideradas de comportamento lascivo que estudavam naquela escola ou moravam na região, ranqueadas de 10 a 1.

105 Exemplo de organização que trabalha preceitos do feminismo periférico

106 A rede TVT realizou uma reportagem cobrindo o evento, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLfgSaaVPBY>

Mulheres no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano

Figuras 74, 75, 76,

77, 78, e 79 Série

Immigrant, Évelyn

“Negahamburger”

Queiróz, Berlim, 2018

Fonte: disponível em: < <https://www.instagram.com/negahamburger/> >

Figura 80 Cartaz 01 para a campanha “redondo é sair do seu passado” para a Skol, 2017.
<https://www.facebook.com/olane-gahamburger/photos/>

Figura 81 Cartaz 02 para a campanha “redondo é sair do seu passado” para a Skol, 2017.
<https://www.facebook.com/olane-gahamburger/photos/>

Figura 82 “Reserva” para o Graffiti Top 10. Printscreen da reportagem da TVT.

Figura 83 Trabalho finalizado de Carolina Teixeira no “Graffiti Top 10”, em 2015.

Fonte: acervo online Teixeira.

Figura 84 “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” para Mujeres Creando, 01, 2017.

Fonte: MASP. Disponível: < <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> >

Figura 85 “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” para Mujeres Creando, 02, 2017.

Fonte: MASP. Disponível: < <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> >

Figura 87 “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, “Itzá” para Mujeres Creando, 03, 2017.

Fonte: Thayla Jamus, cedida.

Figura 88 Etiqueta da obra, Movimento Mujeres Creando, 2017.

Fonte: acervo Teixeira.

Itzá foi convidada para representar o Mujeres Creando, fazendo um painel a respeito do aborto. Uma “marca da coletiva é a utilização do graffiti enquanto uma arma poderosa de comunicação e de denúncia ao machismo e às demais opressões” (OLIVEIRA, 2017, p.78)

Os oito trabalhos apresentados a respeito dos processos de trabalho de cada grafiteira no capítulo 2 são apresentados na tabela seguinte. Foram pareados e identificados quais trabalham com quais elementos comuns, específicos e como abarcam os temas de masculinidades, feminilidades, raça e classe para discutir os trabalhos a partir dos seus posicionamentos e vidas.

Tabela 1
Trabalhos escolhidos
e elementos

GRAFITEIRA ➡	SALES		MONTEIRO		QUEIRÓZ		TEIXEIRA	
TRABALHO ▼	PAULISTA	AÇÃO EDUCATIVA	ESCRITA RUPESTRE CREW	AVENIDA 23 DE MAIO	CARNAVAL SKOL	IMMIGRANT	GRAFIÇÃO TOP10	MUJERES CREANDO MASP
GÊNERO	X	X	X	X	X	X	X	X
EMPODERAMENTO	X	X	-	X	X	X	X	X
IDENTIDADE	X	X	-	X	-	X	X	-
RAÇA	-	X	-	-	X	X	-	-
FEMINILIDADES	X	X	X	X	X	X	-	X
MASCULINIDADES	X	-	X	-	X	-	X	X
CLASSE	X	X	-	-	-	X	-	-
EMPREENDEDORISMO	-	X	-	-	X	-	-	-
REPRESENTATIVIDADE	X	X	-	-	X	-	-	X
AUTONOMIA	X	X	-	X	-	X	X	X
PRAZER	X	X	-	X	-	X	-	X
PERTENCIMENTO	-	-	-	-	-	-	-	X

Por meio da tabela é possível perceber que há elementos que estão presentes em ambos trabalhos de cada grafiteira, bem como em só um deles ou, ainda, em nenhum. O processo de análise seguiu a ordem de identificar no par de trabalhos os que ambos apresentam o mesmo elemento; depois que aparece somente um e, finalizando, nenhum. Não ter o elemento, no entanto, é relevante porque pode estar presente na fala, o que indica, a princípio, um descolamento entre trabalho e fala.

Consideramos que há presenças e ausências dos elementos, e, dentre eles, os que são abordados em ordem decrescente são: gênero; empoderamento; identidade – os comuns; autonomia; representatividade; prazer; empreendedorismo e, por fim, pertencimento – os específicos. Masculinidades, feminilidades, raça e classe são apontados em circunscrição aos outros.

*

Dos elementos comuns, gênero aparece nos rostos de mulheres pintados por Crica e nas mulheres pintadas por Crica e por Negahamburger, e, diferenciando, pelo útero – já levantando que gênero não se remete somente às mulheres e mulheres podem não ter útero – e com as palavras de ordem.

No quesito *empoderamento* Nenê traz o empoderamento de enfrentar a situação ocorrida no “Buraco da Paulista” narrado anteriormente e, ainda, da conquista do espaço inteiro do hall da Ação Educativa. Crica, enquanto parte da ERC era tolhida, mas, quando faz o painel da 23 de Maio já é uma grafiteira em processo de empoderamento, independente e “falando a minha verdade” (CRICA, 2016). Negahamburger apresenta dois trabalhos com perspectivas diferentes: enquanto o trabalho para a Skol dava a empresa uma nova “cara”, para as mulheres se sentirem realmente representadas ainda não é o suficiente. Mas é bonito. Mas é um

discurso vazio. Em contrapartida a série Immigrant é política e toca na questão do empoderamento no coletivo: mulheres imigrantes tem direitos. Ambos trabalhos de Itzá versam sobre empoderamento, o trabalho do “Grafitação Top 10” por ser uma ação coletiva, e os dizeres “contra os atrasa-lado” falando de quem ainda está regido pelo patriarcado frear os avanços. No trabalho do Mujeres Creando também evoca o coletivo.

A questão da *identidade* aparece em ambos trabalhos de Nenê, reforçando a questão interseccional das mulheres negras. Nos trabalhos de Crica não há explicitamente a identidade de mulher negra na figura que pinta conjuntamente enquanto membra da ERC porque desenhava mulheres que não condiziam com a sua identidade e personalidade, não a representando. Já no painel feito ao lado de Mari Pavanelli e Mônica Ancapi na Avenida 23 de Maio isso muda: desenha uma mulher negra, aparentemente cheia de sonhos, que se vê como uma mágica profissional, é quase um autorretrato. Em Immigrant, de Negahamburger, há o entendimento de cada indivíduo e como esse indivíduo se relaciona com a sociedade é uma questão dos feminismos. Itzá traz a identidade periférica no Grafitação Top 10 e, por o aborto ser uma questão moral, a identidade se entrelaça com as crenças individuais, que busca tensionar.

Dos elementos específicos, a *autonomia* ganha contornos diversos nestes trabalhos, sendo registrados em cinco deles, segundo a tabela 1. A relação de Nenê com autonomia é representada de duas maneiras diferentes: no “Buraco da Paulista”, ela organiza e convida mulheres, que pintaram confortavelmente¹⁰⁷ e fez a defesa inúmeras vezes daquele espaço cobiçado na cena do graffiti paulistano. Já com a cessão do espaço do hall da ONG Ação Educativa para pintar o posicionamento foi de exigir que pudesse pintar todo o espaço do hall – do chão até o

107 “E aí a gente foi se sentindo confortável porque é muito confortável pintar com mulher. É muito confortável, é muito seguro pintar do lado de uma mulher e me sinto muito confortável

teto – e que seu trabalho fosse mantido por um ano. Isso porque entende que apesar de ser uma conquista para ela, é mais do que isso, é para grafiteiras negras, o símbolo que emprega ali fica registrado na história e nas memórias de quem passa e transita pelo prédio e pela rua, em um bairro abastado.

Quanto a *representatividade*, Nenê imprime o rosto de sua filha, mas também representa as meninas negras. A representatividade conquistada por Monteiro ao pintar o painel na Avenida 23 de Maio, que antes não tinha. Representatividade de Negahamburguer ao tensionar o que é exposto no Carnaval, “dessa vez” mulheres negras acima do peso e, em Immigrant, várias nacionalidades e cores de pele, até ela mesma, latino-americana em Berlim. Representatividade em Itzá de fazer um trabalho em nome do grupo que mais admira na América Latina.

Portanto, retomando Berth (2018), baseada no pensamento de Lélia González, ao vermos rostos e corpos com fenótipos diferentes do “branqueamento como ideologia e prática, exaustivamente veiculado pelos meios de comunicação [que] cravaram no imaginário social a superioridade da raça branca” (p.109), as mulheres negras não se sentiam representadas. Isso pode ser exemplificado na produção de Crica quando ela pinta personagens em tons de cinza, ao invés de próximos ao da pele negra.

Identifica-se nessa época, também, ausência de representatividade quando nos trabalhos da ERC, mostra-se apenas registros de mais fetichização e objetificação da mulher, resultado da estrutura socioespacial patriarcal que está inserida e que Crica ainda não percebia. Quando se atenta para a questão sai da crew e muda seu traço e suas temáticas, pintando mulheres em posições mais energéticas e, agora, com tom de pele negra. Na ERC percebe-se que fazia personagens comedidas, dóceis, de pintar do lado de uma mulher. E aí a gente começou a pintar... (NENÊ SURREAL, 2017)

fechadas em si mesmas. Parece que estava constantemente subjugada, tanto ao fazer letras e os detalhes, quanto ao desenvolver sua personagem, mas que ainda não se desprende do que a masculinidade quer (ver sessão 1.4). A personagem de Monteiro é docilizada, mas não é verossímil com as mulheres da pré-história cujas atribuições eram de certa forma masculinizadas.

Prazer de Nenê em pintar no “Buraco da Paulista” e no hall da ONG Ação Educativa é grande, porque conta dois “se não subi, trampo no centro. Aquele do Glicério¹⁰⁸ e mais um, tá ligado. Subi os que eu tinha.” (NENÊ SURREAL, 2018) Com a ERC Crica não tinha prazer real em pintar, já na Avenida 23 de Maio conseguiu fazer “o painelão” que almejava. Aqui o prazer se alinha a conquista de espaços almejados. Negahamburger com o graffiti no geral se realiza, fazendo desenhos grandes, mas tem mais prazer com os lambe-lambes então é como sente mais prazer. Itzá tem prazer em ambas, apesar de, no fundo, os temas serem muito carregados de raiva, dar motivos para uma braveza – o Top 10 logo foi apagado, e o Mujeres Creando tem o prazer de poder representar o grupo, mas também de escrever aquilo dentro de um museu, instituição, mas sem fazer crítica diretamente aquele espaço. Pabón-Colón (2018) coloca que

O trabalho aqui, não é definido diretamente por uma ação feminista tradicional [como uma marcha] associada com o movimento feminista, mas ativa a ideologia do feminismo por outras maneiras se ser – ambas pessoais e coletivas – que nutrem empoderamento, prazer e relacionamentos solidários. Eles performam um feminismo enraizado na amizade.” (PABÓN-COLÓN, 2018,

108 A Baixada do Glicério fica às margens do Rio Tamanduateí dentro dos limites do distrito da Sé, na Zona Central da cidade de São Paulo.

p.132)¹⁰⁹

Outra questão que nestes trabalhos não aparece, mas que Monteiro traz é o empreendedorismo. Ela organizou sua carreira, fez gestão, se preocupa com muitas coisas. Fecha parcerias para desenhar com seu traço do graffiti em outras superfícies, como exemplo a Dolce Gusto, a Natura e a POSCA. Outra que tem no histórico da carreira algumas parcerias é Negahamburger, como com a Rede Globo e a Ray Ban, em ambas fazendo graffiti com spray, que não gosta muito. Mas ainda participa de projetos patrocinados, como o projeto da Ray Ban já mencionado. Para tal foi locado o terraço de um prédio em São Paulo para Évelyn grafitar e, ao final da gravação, foi pintada novamente da cor original. É questionável sua execução, por ser uma obra de graffiti efêmera com fins comerciais: apagada, apenas registrada em vídeo. Na parede, Évelyn pintou uma mulher negra, gorda e nua. Os cabelos coloridos de verde e pêlos em baixo do braço representado por flores. Também, a cor azul nos lábios como mote questionador dos padrões de produtos de beleza e da falta daqueles adequados para mulheres negras.

Eu não acho legal o graffiti só tá lá e bonito, eu acho legal passar a mensagem. Aí foi onde que eu comecei a colocar coisas do feminismo. Foi o tema que eu achei que pudesse tocar as outras pessoas. (NEGAHAMBURGUER, 2013b)

Permite uma identificação que, muitas vezes, conforta as transeuntes que veem as “negahamburgueres” nas ruas. Évelyn trabalha com o aspecto sensível da cidade. Ao compartilhar vivências, transforma mo-

109 Do original, “The “work” here, while not defined by the “direct” feminist action traditionally associated with feminist movement, instead activates the ideologies of feminism through ways of being—both personal and collective—that foster empowerment, pleasure, and supportive relationships. They perform a feminism that is rooted in friendship. (PABÓN-COLÓN, 2018, p.132)

mentos e lembranças ruins em desenhos representativos da força de superação de quem os viveu. A identificação desse público, aliada a seu empoderamento enquanto artista, fez com que fossem indissociáveis.

Crítica a isso é Itzá. Diretamente a campanha da Skol, mas no geral, diz que isso não empodera, acompanhando o pensamento de Berth (2018). No entanto, abre-se aqui para uma discussão um pouco maior que feministas negras brasileiras vêm fazendo no sentido de entender o “mundo do trabalho” para pessoas negras. Fazer um trabalho desse é um freela, então não quer dizer que essa negociação favoreceu Queiroz plenamente. Ou que ela ter sido contratada por essa grande marca para um único trabalho vai realmente mudar a estrutura.

A ideia que vem se moldando é que as pessoas negras são contratadas como colaboradoras, e não como CLT. Numa lógica neoliberal do trabalho isso mantém raça e classe como inferiores na dinâmica. Contudo, “ressalta-se que no sistema capitalista as pessoas negras não são donas dos meios de produção e são as que mais sentem o peso do capitalismo” (BERTH, 2018, p. 63) reforçando a importância do fortalecimento econômico que vise o empoderamento econômico das pessoas negras no coletivo. Quando Monteiro é contratada pela Maurício de Souza Produções para fazer consultoria em ações específicas de longo prazo em relação a personagens negros e negras, é evidência que dá para fazer a coisa do jeito ideal. É inserir a pessoa, sobretudo a mulher negra, dentro dos processos de tomada de decisão. Não que seja um ambiente obstáculos, mas uma vez ter sido contratada para realizar consultorias sobre a questão racial causa inquietações e mudanças dentro da empresa e com o público quando são lançados os produtos.

Pertencimento ser o elemento derradeiro, marcado em último com apenas uma, dentre as oito obras, significa que elas têm prazer em

fazer os trabalhos, mas ainda não se sentem pertencentes ao ambiente. A única que foi assinalada positivamente com pertencimento foi Itzá no trabalho pelas Mujeres Creando. Ali, na Histórias da Sexualidade ela está completamente confortável¹¹⁰, mas na viela do Grafitão Top 10 ainda é um ambiente em disputa – não é neutro, mas masculino. É por isso que as frases de cunho feminista escritas ao lado dos trabalhos das grafiteiras foram apagadas juntamente com outros trabalhos, como o de Itzá.

Nenê apresenta todos os elementos em seus trabalhos, assim como Negahamburger. Crica e Itzá já apresentam ausências e isso significa que as experiências realmente são diferentes dentro de uma mesma cena, garantindo a cada grafiteira suas perspectivas. Portanto, o graffiti feminino em SP é plural. Também é destaque o fato de que Negahamburger produz trabalhos com a linguagem do graffiti, mas em outras plataformas, como nos cartazes da cerveja Skol, que circularam nacionalmente, além da forma digital. É uma outra forma de circulação do trabalho.

Classe aparece pouco nesses trabalhos como tema, no entanto, Crica apresenta um trabalho que trata do assunto no Graffiti contra Enchente 2016, uma mulher grávida que deixou sua casa, invadida pelas águas da enchente, em um barco de papel. Assim acontece o que Itzá retrata e discute com a frase “Periferia Segue Sangrando”, em seu Útero Urbe e também em textos presentes em seu zine. Ou seja, escrever é uma atividade a que recorre, como faz nas atividades e publicações da Fala Guerreira, com o Feminismo Periférico nitidamente se estabelecen-

110 Uma exposição como a Histórias da Sexualidade é importante porque não só Itzá, mas outros/as artistas tiveram a possibilidade de prazer a pertencimento ao mesmo tempo em uma exposição. Não que seja a primeira vez, mas dado tempo recente, é um feito. As obras ali podem estar deslocadas em seus locais de origem, mas não naquele arranjo expositivo. Teixeira, no entanto, teve um prazer ainda maior por sua arte ter sido feita naquele local, emulando o que acontece na rua. Muito como uma performance, mas que se cristaliza. Aqui não se fecha na questão se é ou não graffiti, pixação, mas é a reprodução da mensagem e a estética empregadas que são valorizadas.

do. Não sozinha, mas “na coletiva”, como dizem as membras. Assim, podem não retratar questões de classe com frequência, mas estão muito presentes em suas falas. Muito pelo que já foi esboçado, principalmente na discussão sobre trabalho e anticapitalismo. A teoria de Silvia Federici em Calibã e a Bruxa é base para a pesquisa de Itzá – a investigação do Útero Urbe enquanto objeto de pesquisa de mestrado –, fazendo valer o que disseram Ribeiro (2017), Xavier (2018) e outras feministas negras: que é necessário substituir as pessoas negras como objetos de estudo por pessoas negras estudando sua própria história.¹¹¹

Além dos trabalhos em si, nos interessa o que elas falam e como se posicionam nesses processos, e, assim, essa sessão traz agora esse ponto alimentado pelo que foi apresentado tabelado e identificado.

Itzá faz o contraponto com relação ao mercado de graffiti, além do que foi discutido da precarização do trabalhador e da trabalhadora negros. Quando se coloca como feminista periférica está falando de classe. Quando fala “fogonopavio!” é revolucionária.

Portanto, de todos os oito trabalhos analisados e outros apresentados nos outros capítulos é notório que as quatro grafiteiras estão inteiradas tanto em questões pessoais – fazendo sua própria história – quanto nas sociais, ligando as esferas públicas e privadas, a questão de gênero e a negra, e construindo o que pode ser entendido como interseccionalidades. Não se fecham ao graffiti, expõem em galerias, estudam, se interessam por discussões, usam redes sociais de diversas maneiras – fazem lives quando pintam, quando querem falar sobre determinado assunto ou escrevem e se posicionam para ali ficar registrado, dentro da concepção efêmera do registro.

111 Referente ao texto Ciência, lugar de fala e mulheres negras na academia, publicado na coluna que Giovana Xavier, professora do curso de História da UFRJ escreve quinzenalmente. Disponível em: < <https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2018/Ci%C3%Aancia-lugar-de-fala-e-mulheres-negras-na-academia> >

Tudo isso é visto como abertura dentro da cena do graffiti, permitindo que outras pessoas se interessem e sejam acolhidas para iniciar, diferentemente de como Nenê, Crica, Nehagamburguer e Itzá foram recepcionadas. Portanto, por trazerem esses elementos em seus trabalhos, posicionamento e vida, todas as quatro movimentam a cena do graffiti feminino em São Paulo, na região metropolitana, são conhecidas no Brasil e também internacionalmente.

3.2 Do particular ao coletivo

Foi visto que cada grafiteira tensiona as questões de gênero, empoderamento e identidade de modo particular. O que é passado por meio de outros trabalhos e o monitoramento nas redes sociais davam pistas de ser mais do que isso, dando características à cena do graffiti na área estudada. Assim, a pesquisa de campo foi muito importante para entender tanto os trabalhos em si, quanto os processos explorados e ainda há muitos pontos que podem gerar pesquisas futuras. Para ultrapassar particularidades, elenca-se as questões comuns: Gênero; Empoderamento e Identidade trabalhadas na sessão anterior entre elas e agora como questões gerais. Como pesquisadora, essa sessão apresenta a maior parte das percepções de campo e encontro com as quatro grafiteiras.

Parece que todas as grafiteiras têm opiniões bem formadas a respeito do feminismo, uma vez que é um termo que está em ascensão. Gênero e empoderamento estão atrelados quanto ao que diz Tíhuri (2018) ao afirmar que “toda as lutas que envolvem marcadores de opressão, quando não estão atentas ao problema de gênero que reproduz um sistema conservador, não conseguem avançar na transformação social” (TIBURI, 2018, p.28) reiterando o que disse Bairros (1995) que, “de

acordo com o ponto de vista feminista portanto não existe uma identidade única pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas.” (BAIRROS, 1995, p.461)

Quando Pabón-Colón (2018) fala sobre identidade, aponta que

Cada vez mais o graffiti não só evidencia classificações socioespaciais como raça, sexualidade e gênero – as linhas de intersecção destas identidades são propositalmente escondidas atrás das tags. Quando o/a writer marca o nome, modificando ‘Reds’¹¹² por ‘Miss’ por exemplo, ou por usando significantes de gênero como flores ou corações na tag ou no graffiti, ela desaponta a normatividade, prescreve possibilidades do posição do sujeito graffiti writer – as coisas que pensamos que sabemos sobre performar corpos em termos de gênero, raça, classe e sexualidade nessa subcultura. (PABÓN-COLÓN, p.236)¹¹³

Em suas alcunhas esses elementos significantes aparecem de forma “escondida”. “Nenê Surreal” é um apelido que não há explicação, nem ligação direta ao movimento surrealista, credita-se a gíria presente no senso comum de ser algo que ultrapassa os níveis de realidade. Nenê pode vir de “neném”. Porém, aparentemente ela não assina mais seus trabalhos.

“Crica” é um nome feminino e se relaciona ao seu nome de registro, Cristiane. O significado em um primeiro momento soa negativo porque remete a característica de mulher brava, irritada, na gíria.

112 Reds seria uma alcunha arbitrária.

113 Do original, “When I use “identified” here, I mean that more often than not graffiti art lacks evidence of sociopolitical classifications like race, sexuality, and gender—the lines of intersecting identities are purposefully hidden behind tag names. And even when the writer does mark her tag name, modifying “Reds” with “Miss” for example or by using gender signifiers like flowers or hearts in the tag or piece, she upsets the normative, prescribed possibilities of the subject position “graffiti writer”—the things we think we know about the performing body in terms of gender, race, class, and sexuality in the subculture. (PABÓN-COLÓN, p.236)

Figuras 89, 90, 91 Tags de Itzá, Críca e Negahamburger.

Fonte: acervo Itzá, Críca e Negahamburger, respectivamente.

“Negahamburger” é uma junção de um nome feminino e um substantivo masculino. Ela explica a origem que é uma boneca. Na assinatura, por vezes coloca um coração, significante de gênero feminino. como aponta Pabón Colón (2018), mas não se reduz a isso. (p.236)

“Itzá”, é um substantivo feminino e relativo a uma deusa/entidade Inca. É a força latina que carrega em seus trabalhos e posicionamentos. Em entrevista, conta “eu me rebatizei no graffiti porque eu queria muito pensar nessa raiz latino-americana pra fazer meus trabalhos. Então foi um, tipo um renascimento, assim.” (ITZÁ, 2016b)

Quando são analisados os oito trabalhos, novamente, aparecem coisas que são intangíveis. O que está escrito ou pintado ali revelam mais do que só aquilo, mas as reações acontecem de forma a moldar as ações ali executadas, devido às masculinidades, como Monteiro ao fazer os contornos das outras personagens no painel abaixo.

O machismo opera nos detalhes. Já quando há organização de

Figura 92 Painel ERC em Embu das Artes, 2011.

Fonte: acervo ERC.

mulheres, essa reação vem depois, como no caso misógino da Casa do Hip-hop a posteriori. O que isso quer dizer: as mulheres que organizam eventos e mobilizam ações dentro da cena do graffiti ainda sofrem com retaliações. Como exemplo, o programa Manos e Minas da TV Cultura fez a cobertura do 1ª Encontro do GMCR e, no programa, a reportagem durou poucos minutos, menos do que normalmente faz uma cobertura e evento. Isso indignou Crica, que declarou estar chateada por mensagem no WhatsApp.

Uma das maiores questões do graffiti é o *spray*, tanto a respeito de seu uso enquanto técnica, quanto no processo de compra. São várias marcas que passaram a se especializar em graffiti. Antes usavam *spray* automotivo e era com alta pressão, o que dificulta o traçado. Além do traçado, tem o preço. Classe: *spray* é caro. É só “pra quem pode”.

Hoje meu nome é citado. Eu incomodo em algumas frentes, né. Então, meu nome é citado e a minha obrigação aqui abrir porta pras pretinha. Eu estou aqui para abrir porta pras pretinha! Quem é ‘a pretinha’? É a pretinha que não tem R\$15 pra comprar a porra de uma lata de spray, tá ligado. Porque essa parada é cara e é foda você não usar essa merda, sabe? Eu começo a pintar no rolinho só que aí me vendi fácil, porque é foda, né. Spray é muito rápido, né, pra gente fazer as coisas. (NENÊ SUR-REAL, 2017)

Nesse contexto, para realizar seus primeiros trabalhos Crica mesmo utilizava as tintas látex que o pai trazia do trabalho – é gerente de obras – para pintar. A escolha pelo látex também faz coro com o posicionamento do graffiti latino-americano de não utilizar tinta *spray*.

Identidade a respeito de gênero, raça e classe nos leva a uma discussão sobre territorialidades. Para isso, usa-se também o que Marcelo Lopes de Souza (1995) chama de identidade, e depois territorialidade. Abrindo o conceito de território para além da terra, a ideia de territorial-

lidade implica também uma temporalidade junto a identidades. O que o autor fala sobre territorialidades cíclicas, de alguma forma, nos interessa porque dentro da cena do graffiti podem existir várias territorialidades, tanto nos grupos, quanto individualmente, relacionado ao ato de grafitar/pintar, mas também dos espaços e deslocamentos em que a vida das grafiteiras acontece.

Como apresentado, também há discussão do conceito de territorialidade em Pallamin (2000) ao discutir arte urbana, fazendo leitura de Roncayolo (1990). Assim,

Segundo Roncayolo, a territorialidade é fenômeno cultural e multidimensional, essencialmente coletivo, incluindo em seus domínios aspectos de ordem psicológica, econômica e geográfica. (PALLAMIN, 2000, p.31)

Neste livro a autora tem como tema a arte urbana, se referindo a também chamada de arte pública. Portanto, trata-se de uma aproximação com o que discutimos a respeito do graffiti, muito também por Pallamin discutir o tema em artigo de 2010, também com algumas citações neste trabalho. Assim, entendendo a territorialidade como coletiva, entende-se que as grafiteiras quando criam as redes formam laços que ultrapassam o contato do graffiti e se torna amizade.

Ainda explicando com apoio em Roncayolo (1990), Pallamin (2000) continua,

[A territorialidade] Refere-se a modos de inscrição em determinados espaços, requalificando-os como regiões de apropriação. É de natureza social e temporal, não devendo ser dissociada das instituições nas quais esta se organiza. Em sua prática, "apropriação, poder e representações se combinam" (Roncayolo, 1990:189). Pode concretizar-se como um apego, de longa duração,

a lugares específicos ou como modos de organização social e simbólica que podem ser resituados por seus agentes ao migrarem para outros espaços. (PALLAMIN, 2000, p.31)

Portanto, como indivíduos, também, grafiteiros e grafiteiras se apropriam de determinados espaços por determinado tempo, o que ocasiona outras relações, embates e disputas, como vimos alguns exemplos.

Ainda sobre identidade, Ribeiro (2017) coloca que “tanto Lélia González, como Linda Alcoff, Spivak entre outras, pensam a necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades pensando o modo a oprimir e a retificá-las.” (RIBEIRO, 2017, p.89)

3.3 Graffiti e discussões mais amplas

Foi visto que o graffiti é instrumento de empoderamento entre mulheres dentro de organizações, cenas e em cidades e regiões. A partir desses pontos é possível ampliar o que foi analisado para cada elemento e colocar outras questões mais amplas. Ainda há pontos de Nochlin (1972) que ainda são atuais, sobre como as questões postas como de raça ou femininas tem várias formas de serem estudadas. Aqui, abordamos de acordo com a interseccionalidade para entender como acontecem dentro da cena do graffiti feminino na área estudada e como as grafiteiras escolhidas se posicionam a respeito.

Tiburi (2018) e Tvardovskas (2011) falam da importância de resgatar as biografias, pensando que isso resgata as mulheres na história e, pensando nas grafiteiras, registra suas histórias para identificar no

indivíduo semelhanças com outros, caracterizando o coletivo. Quanto ao conceito de empoderamento é mantida Joice Berth (2018), usando como exemplos além dos trabalhos as redes que foram organizadas ao longo dos anos de desenvolvimento do graffiti feminino: GraffiteirasBR, Graffiti Mulher Cultura de Rua e Efêmmerra, aliando à questão de inserção no poder público tanto com o exemplo da comissão do MAAU – Museu Aberto de Arte Urbana, quanto a outros que Berth traz em seu livro *O que é empoderamento?*, de 2018, também utilizado como base neste trabalho.

Se pensarmos a respeito de como se deu a construção dos feminismos no Brasil, ainda que com algumas pontualidades de feministas negras como Lélia González e Sueli Carneiro, forjou-se com pessoas brancas e de classe média e alta. Pensemos em Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. A arte as foi permitida porque eram abastadas. Estudaram na Europa, percorreram caminhos privilegiados em um Brasil recém-saído da escravidão formal. Quase um século depois, em outra configuração socioespacial, temos uma sociedade ainda muito parecida, privilegiando pessoas brancas, como as já citadas “brancas da Vila Madalena.”

Mag Magrela¹¹⁴, uma delas, justifica suas referências dizendo: “São tantas influências. (...) Ouvi sempre muita música brasileira, Caetano, Gal, Chico, Elza, Bethânia. Tenho essa estrutura.” E diz que carrega “Tarsila do Amaral uma das artistas que foi apresentada para mim por um professor de artes na escola e única que lembro. São muitas influências, mas como sou autodidata tem muita coisa no meu inconsciente que sai e eu nem percebo.” – descreve um ambiente erudito, que se aproxima das vivências d’osgêmeos, apresentada no capítulo 1.

114 Perfil de Mag Magrela. (MAGRELA, 2017, projeto curadoria, disponível em: <https://projetocuradoria.com/mag-magrela/>)

Quanto ao Útero Urbe é incerto saber se é originado de uma mulher negra ou branca, porque Itzá assume que não é sobre o seu próprio. Assim, o entendimento do que é esse desenho de útero anatômico na parede, associado a outros elementos, bem como os textos que o acompanha colocam a questão de raça, classe baseado em questões de ancestralidade. A periferia, como escreve, “segue sangrando”. Recorrentemente não há evidências das questões explicitamente nos trabalhos, mas na falta deles aparecem questionamentos frutíferos.

Alguns fatores como idade, amadurecimento influenciam a presença ou ausência de elementos desenhados. Ao longo dos anos, cada grafiteira mudou o traço, algumas trocaram de materiais de trabalho, mas é possível acompanhar as mudanças. Em 2019 Nenê completa 37 anos desde a primeira incursão e 23 anos da data que contabiliza seu retorno às ruas para pintar com frequência. Crica completa 20 anos de trabalhos, Negahamburguer e Itzá dez. Antes, Crica desenhava menininhas, bruxinhas, etc. Agora desenha mulheres, mulheres negras, personagens históricas – ganha força. Uma transformação também aconteceu com Itzá, que se voltou para a ancestralidade e com isso se rebatizou no graffiti, como mesmo falou em entrevista (2016).

Como falado a respeito do Feminismo Periférico que, segundo Palmeiro (2017), estão na luta pelo direito ao campo e terras indígenas e conformam o corpo do movimento. E ainda colocam fortemente a questão anticapitalista. No capítulo 1 anunciamos que Palmeiro a assim dizer introduzia o pensamento de Federici (2017), que organiza a relação entre mulher, trabalho e capitalismo em vários de seus estudos, mas agora mais recentemente em seu Calibã e a Bruxa, publicado no Brasil em 2017.

3.3.1 Grafiteiras e espaços urbanos

Conhecer a cidade é conhecer as pessoas e entender que o uso de seus espaços é feito de formas diferentes. Segundo a professora Ana Fani Carlos, “o uso diferenciado da cidade demonstra que esse espaço se constrói e se reproduz de forma desigual e contraditória.” (CARLOS, 1992, p.23) Apesar de ter nascido e crescido no Butantã, Itzá diz que permanece “muito pela Zona Sul. Então minha territorialidade (...) é essa.” (ITZÁ, 2018)

Dada a estrutura heteropatriarcalbranca da sociedade que permite o desenvolvimento da Cultura de Estupro – que normaliza a violência sexual, estar em espaços públicos com baixa luminosidade, sem fluxo de pessoas e longe de equipamentos públicos gera medo. Para mulheres grafiteiras, simbolicamente, ir para rua é romper com essa cultura, mesmo que homens ainda acreditem que possam dominar seus corpos, praticando assédio. Críca, a respeito de assédio no graffiti, fala “todas nós sabemos que isso a gente vive e ninguém fala. Eu resolvi falar.” (CRICA 2016, snp) Não é pauta principal do seu canal do YouTube, mas entra na questão. O silenciamento por ninguém falar é evidência da Cultura do Estupro, já agindo sobre as membras da GraffiteirasBR, que galgaram espaço e começaram a se impor.

Itzá (2018) se atenta para isso, “a cidade tem uma história de muita exclusão, espacial assim, né, territorial. Então quando eu venho pra cá, pro Centro, né. Se considerar o Butantã como Centro, tipo, eu saí daqui e agora gentrificou pra caramba.” (ITZÁ, 2018) A expressão utilizada por Itzá (2018) remete a uma situação urbanística que vem sendo estudada desde os anos 1960 na Europa e Estados Unidos e no Brasil tem-se discutido nas ciências sociais, a chamada gentrificação. Segundo

Marina Siqueira (2018), a gentrificação é um processo urbano que pode ser caracterizado por três dimensões: a produção do espaço gentrificável, elitização social com a expulsão de grupos vulneráveis e a consequente transformação na paisagem construída. (SIQUEIRA, 2018, p. 36) Cada cidade tem configuração própria e por isso essas dimensões “podem ser materializadas em forma locais e conjunturais.” (Idem)

Ainda, nos percursos que faz enquanto sai para pintar, Crica (2017) diz ver “o bagulho em 360°, da Dona Maria que tá precisando, à pessoa de elite que pede para fazer o trampo na casa dela.” (CRICA, 2017) Essa pessoa de elite a quem Crica (2017) se refere é quem pode estar gentrificando espaços urbanos, usando da linguagem do graffiti elemento de uma estética que quer construir. No entanto, não pretende-se discutir a questão com profundidade, mas aproveitou-se o comentário da interlocutora como resultado de sua leitura da cidade de São Paulo.

Desta forma, a performance que Itzá (2018) diz fazer para pintar (ver sessão 2.6.2), de colocar uma escada e ter cores variadas de tinta para pintar se atrela a uma organização da cidade – evidenciada em São Paulo em alguns bairros como Vila Madalena e Pinheiros – que permite essas manifestações artísticas. Já, nas periferias são outras abordagens policiais. Assim, o significado de se fazer um Grafito Feminista na periferia é, além de mostrar a união das mulheres e amparo umas às outras, levantar questões associadas a segregação e tratamento diferenciado em cada bairro “porque eu acredito que o graffiti tem o poder de revelar as relações em volta. Então, se eu joga um útero na cidade o que que acontece?” (ITZÁ, 2016c)

A proposta de Itzá acima evoca a discussão sobre O Feminismo Periférico brasileiro tem berço no Feminismo Latino-americano, ca-

racterizado pelo combate a narrativa única do feminismo hegemônico protagonizado por mulheres brancas e de elite socioeconômica com intenção de fazer “emergir a voz das mulheres lésbicas e periféricas às políticas de identidade negra e indígena.” (FIDELIS; MERCURI, 2017,p.33) com proposta de um outro projeto para as mulheres:

Já não a emancipação pela lei, senão a liberação sexual, teórica, política, corporal de suas vidas. Mulheres de diversos lugares de fala no território se fizeram com a palavra para expressar posições claramente diferentes sobre a política das mulheres e para as mulheres, provenientes entre o diálogo entre si. (Idem)

Estando em organizações desde os anos 1970, as feministas periféricas não constituem uma vertente do feminismo, de acordo com Beatriz Oliveira (2017), porque “a periferia é o território das mulheres subversivas que desafiam dia após dia as estatísticas do Estado opressor.” Isso quer dizer que a invisibilização dessa frente de ação tem como responsáveis as feministas brancas e hegemônicas que não conseguiram romper com a centralidade da universidade como locus. Mas, que agora parece romper, como o contextualizado na sessão 1.4 do capítulo 1: se há uma quarta onda do Feminismo, ele é Latino-americano e, ainda, periférico. Como exemplo, as Mujeres Creando estão em atividade desde 1990, baseadas em solidariedade de classe, com ações nas ruas por meio de pixação.

A conquista dos espaços urbanos é em todo espaço urbano das cidades estudadas. Estando nas vielas, estando em espaços legitimados para graffiti. No entanto, como exemplo dessa disputa, o Efêmmerra só conta com uma artista no Beco do Batman, a Ya! . Vanessa “Miss Van” Alice, que tem renome na cena do graffiti internacional, também pintou no local, sendo uma referência internacional entre grafiteiras. Ou seja,

parece que ainda há um nicho que retém os territórios grafitados pela “Velha Escola”.

Nesse ponto é possível sustentar a argumentação de Itzá (2017) de que a discussão sobre graffiti em São Paulo precisa ultrapassar as questões da cena. Diz que as mulheres precisam “sair desse relacionamento abusivo com o mercado, mano.” (Idem) E questiona: “É isso que tem pra nós, véi? Tipo é o capitalismo mesmo? Nós não vamo criar alternativa? Nós não vamos pensar em autonomia?” Aqui, quando fala em autonomia, pensa em relação aos territórios, mas também logo questiona se “Nós não vamo pensar em arte pública?” (Ibidem) e reitera a importância de se conectarem com mulheres de outras cidades, regiões e países.

A experiência das minas traz, e não é das mina de São Paulo... É das minas da América Latina, é da Bia Ayala, é das mina da Cidade do México, é das mina do Recife, das minas do Espírito Santo. São Paulo não é o umbigo do mundo, saca? E lá, mano, as mina tão fazendo o baguio autogestionado, tão criando alternativas, tão fazendo luta política, tão quebrando com o patriarcado. (ITZÁ, 2017)

Mas, ainda em São Paulo, a situação atual para artistas e trabalhadores da cultura está complicada: “O pessoal que trabalhava comigo na Fábrica de Cultura tá todo mundo na rua procurando emprego e trabalhando de Uber, aí sabe, artistas incríveis.” (ITZÁ, 2018). Lembra, no entanto que “mas, pra quem nasceu pobre isso é normal”. Itzá (2016) comenta que fazer parte de coletivos ativistas e ser artista é meio orgânico assim, vai acontecendo, né? Então, eu faço parte de alguns coletivos, também, que não mexem com graffiti, mas, uma coisa leva a outra. Além de manter frequente sua produção, também oferece aulas e oficinas. “Sempre dei aula, sempre trabalhei com educação, porque eu

acho importante politicamente, assim.” (ITZÁ, 2016a)

É importante politicamente compartilhar os dons, fazer eventos e identificar potencialidades em grupos e pessoas periféricas, porque, como coloca, “não tem como ser ‘a artista’ só e não ter uma relação com o lugar que você tá, então, se você tem relação com o lugar que você tá, já era, tá ferrada! Cê tem que fazer de tudo... [Risadas]” (ITZÁ, 2016a) A dificuldade em dissociar aulas, oficinas, graffiti e outras manifestações artísticas é resultado da relação de Itzá com os lugares que vive e transita, “eu não sei nem como separar uma coisa da outra” (Idem).

O que instiga é como há a recriação de um sistema que muda algumas palavras e parece mais atraente, como o Uber, mas continua com práticas capitalistas antigas. Com grafiteiros e grafiteiras a situação não é diferente, “Mano, o povo fica se matando por migalha. No graffiti, meu, qualquer... cê faz um trampo, cê ganha, sei lá, uns quinhentos conto por mural. Muitas vezes é muito menos... Quando cê não fica só com as tintas.” (ITZÁ, 2018) e ainda questiona a competição entre esses pares, “com seus irmãos, sabe, pra pegar um editalzinho de merda do Dória. É tipo isso que eu não entendo! É muito pouco pelo o que a gente tá se matando.”(Idem) E finaliza, refletindo que “a minha experiência é que quando cê mantém a dignidade cê pega poucos tramos mas cê pega bons tramos. Assim é melhor do que ficar num conflito eterno.” (Ibidem)

3.3.2 Grafiteiras e espaços de poder

A cidade é um espaço em disputa em esferas de poder públicas e privadas, que abrange desde organizações, às cenas, cidades e regiões.

Políticas públicas auxiliam essas dinâmicas, relacionando os interesses de diferentes agentes. Pallamin (2000) aponta que as práticas cotidianas são fundamentais “para a arte urbana, uma vez que aquelas podem se mostrar através desta, modificando os espaços públicos com apropriações inusitadas e, com isto, alterando sua carga simbólica.” (p.42) No âmbito artístico e cultural no qual o graffiti pode ser inserido, Itzá (2018) anuncia que atualmente a cena artística na RMSP está dependendo de editais e refém do mercado.

Gentry (2008) aponta que mesmo que um “grafiteiro se encarregue de reinventar, redecorar e reescrever a cidade de acordo com sua própria agenda”, geralmente, “não tem vínculos monetários ou políticos com os poderes que controlam o planejamento, a direção ou a arquitetura e urbanismo, e ainda cria e modifica a paisagem visual da cidade”. (GENTRY, 2008, p. 1-2)¹¹⁵ Portanto associa-se o graffiti à transformação orgânica da paisagem urbana. No entanto, na última década, em São Paulo o graffiti ganhou espaço nas pautas de planejamento dos órgãos competentes da Prefeitura, promovendo discussões que ultrapassaram a esfera das cenas e chegaram em mesas de discussão.

Em São Paulo, em janeiro de 2017 foi chamada uma comissão de grafiteiros – no total de 12 pessoas, com apenas uma grafiteira, Ana Carolina “Tikka” Meszaros escalada – para pensar e permitir que determinadas pessoas pintem em determinados locais, como o MAAU – Museu de Aberto de Arte Urbana, na avenida Cruzeiro do Sul. No entanto, essa proposta é uma domesticação e aceitação da parte dos grafiteiros da “Velha Escola” em mudarem as regras do jogo em prol de adquirirem privilégios para aprovação de seus projetos.

115 Do original, “graffiti artist takes it upon her/himself to reinvent, redecorate, and rewrite the city according to his or her own agenda”, e “has no monetary or political ties to the powers that control urban planning, directing, or architecture, and yet s/he creates and changes the visual landscape of the city.” (GENTRY, 2008, p.1-2)

Em debate na Ação Educativa em 2017 chegaram a concluir que criaram um nicho de mercado para o graffiti e agora há como trabalhar com ele. Itzá (2017) é bem enfática em dizer que isso não é positivo. Para isso, esses artistas precisaram unir-se a quem teve poder de fazer essas mudanças, sejam instituições públicas, sejam empresas privadas.

Nessa política apagaram os trabalhos da Avenida 23 de Maio, eixo Norte-Sul da cidade, arcos da rua Jandira do Largo da Batata, em Pinheiros. A época pareceu ato para marcar a mudança de gestão PT-PSDB. Ao mesmo tempo que acontecia esse impasse, a existência dessa comissão desagradou grafiteiras e grafiteiros. São elencados dois aspectos desse desagrado. O primeiro em relação ao “aparecimento” graffiti “novos” nesses lugares, aparentemente algumas pessoas foram autorizadas a continuarem fazendo seus trabalhos não-autorizados.

O segundo refere-se às grafiteiras, uma vez que a Ana Carolina “Tikka” Meszaros, desacreditando o senso crítico. Apesar da crítica, ela se mostrou consciente do seu lugar de fala e, em vídeo, declarou que “uma palavra que me ajudou muito a entender os preconceitos foi ‘privilegio’, não só por ser mulher, mas em várias outras situações.” (MESZAROS, 2017)¹¹⁶ Esse é um caso em que representatividade foi confundida com lugar de fala. Meszaros é mulher, branca e de classe média e é desse local que fala. No entanto, seu locus social não é o mesmo do que de Nenê, Crica, Negahamburger e Itzá, e, portanto, não as representa.

As mulheres, a fim de organizar resistência a essa comissão,

A gente tentou conversar, entre a gente também não deu muito certo, não fluiu. Mas eu acho que também porque foi caindo pra uma questão muito de ser mártir, ‘ah, então a treta é comigo e ninguém vai me entender’, não.

116 Tikka Meszaros e o empoderamento da mulher no graffiti. 2017. Minidocumentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0VoK3imOdcU>

mano, a treta é coletiva, então a gente tem que jogar coletivamente. (ITZÁ, 2018)

Essa experiência de comissão é uma das formas do patriarcado continuar regendo as situações, organizando “armadilhas”. Em contrapartida, há resistências, sobretudo vindas das mulheres conscientes dos processos de luta. Como não se empodera ninguém e o empoderamento individual verdadeiro é inexistente, Berth (2018) diz que “obviamente, as experiências práticas têm mostrado o quanto é difícil o desenrolar de um processo de empoderamento de todo um grupo” (BERTH, 2018, p.82). O que aparentemente acontece é que alguns membros atuam “de forma reducionista e cuidando apenas de erradicar aquilo que o aflige.” (Idem)

O Efêmmerra parece cair nessa armadilha. Com o discurso de “promover encontros entre artistas estabelecidas e em ascensão, e também prepará-las para oportunidades profissionais e empoderá-las por meio do seu próprio trabalho” a rede pode ser cooptada e ter seus princípios distorcidos em nome de um “empoderamento enquanto prática social necessária.” (BERTH, 2018, p.83)

Lembrando que Crica, Negahamburger e Nenê fazem parte do Efêmmerra, identificamos participação das duas primeiras em vários trabalhos elencados no portfólio da rede. A exemplo, o último trabalho que realizaram em 2018, em parceria com a Nike, Monteiro foi convocada para pintar. Negahamburger, meses antes, participou de evento patrocinado pela Rede Globo.¹¹⁷ Nenê, no entanto, figura nos registros da rede somente na moção de repúdio encaminhada pela Efêmmerra em razão do “ataque racista e misógino” que sofreu. Ao que parece, para pintar, ela só é escalada em trabalhos coletivos semelhantes aos eventos tradicionais de graffiti, indo de encontro ao objetivo da rede de dar

oportunidades profissionais às artistas. Essa discrepância entre realidade/prática e discurso da rede aparenta ser resultado de um julgamento em que a produção artística de Nenê não seja apazível ao mercado, ao passo que Crica e Negahamburger, com suas “bonecas”, sejam. Itzá diz que, se referindo às Noturnas, esse tipo de graffiti é “digerido”. (2016b) Também aqui cabe questionar se o problema não é Nenê ser negra re-tinta, enquanto as outras interlocutoras não.

O empoderamento, portanto, é utilizado em diversas entradas para discutir, produzir e vender graffiti. Para o campo do feminismo, o que vale é entendê-lo como instrumento que visa a transformação. Como método consegue destrinchar elementos e associá-los de forma interseccional, garantindo a relevância das questões de gênero e raça, além de classe. O foco na periferia e região Sul também resalta essas questões. Nesse processo (que é o método) os fluxos se retroalimentam, ou seja, as experiências de poder levam a chegada no poder que incomodam. As mulheres grafiteiras estão reivindicando seus espaços, muito pelo embasamento do feminismo periférico e latino-americano.

Com a criação de comissões de graffiti dentro da PMSP há disputa de narrativas, como caso do poder público, já em ações como da revitalização da quadra de basquete, parceria entre Efêmmerra, Magic Minas e a Nike há uma disputa interna na cena. Ou, como diz Itzá, “é muito importante que mais mulheres ocupem o espaço do graffiti, é extremamente importante.” (ITZÁ, 2017) Com mais mulheres, os espaços se democratizam, porque funcionam em uma lógica diferente da tradição de competição e, ainda, abrem espaços para mais de uma mulher.

“A gente tá lutando pra que seja paritário, a gente precisa se utilizar de Mulher de 2018, a Rede Globo promoveu o evento Arte Na Rua Mulher, no centro de São Paulo. Um evento 100% produzido por mulheres para todas e todos que puderam interagir com as atividades na ocasião. Neste evento, as Efêmmerras assinaram a identidade visual, produção, registros em foto e audiovisual, além de promover um live painting com as artistas V., NegaHamburger e Grazie Gra.” Disponível em: <<https://efemmera.com.br/portfolio/arte-na-rua-mulher/>>

algumas ferramentas de reparação histórica, mas ninguém fala em meu nome, finaliza.” (Idem)

No âmbito institucional do graffiti, depois de muitos anos, algumas mulheres foram premiadas. A homenageada da 14ª edição do Dia do Graffiti da Ação Educativa foi Renata Santos, a Meduza. Em 2018 foi a vez de Nenê. Ela também participou pela primeira vez da 4ª Bienal Internacional do Graffiti.

“

Eu nunca tinha participado [da bienal], já tinha sido cogitada, mas por algum motivo não fizeram o convite. Quero pontuar que são mais de 80 artistas, menos de um terço de mulheres e uma mulher preta. E não é porque não tem. Ainda hoje tenho que escutar que ‘não acho as mulheres’, ‘não acho as mulheres pretas’. Elas estão aqui. (NENÊ SURREAL apud IGNÁCIO, 2018)

Na mesa *Graffiti e a Paisagem Urbana*¹¹⁸, organizada pela Ação Educativa em 2018, Nenê fala sobre a questão de luta e apropriação de equipamentos urbanos na periferia. E sua leitura é de que só são efetivamente construídos com o intuito de manter as pessoas de bairros afastados do centro nestas periferias, resguardando o Centro para quem detém poder econômico. Ela diz, “A geral contribui pro sistema foder com a gente. (...) Nós somos o que o sistema não quer enxergar. Então ele te dá lá a loja no seu bairro, pra você fazer tudo, pra comer no McDonald’s, essas porra tudo aí, no seu bairro, que eu não quero ver você aqui!” (NENÊ SURREAL, 2018a)

118 A descrição do evento dizia que “presente na Cidade de São Paulo desde a década de 1970, o graffiti se fortaleceu nos anos 80 pela atuação de inúmeros coletivos de arte urbana e se expandiu pelas periferias por meio da cultura hip-hop nos anos 90. A virada do milênio marcou a consolidação dessa arte na paisagem urbana da capital paulista.” E o objetivo era ‘discutir os limites e possibilidades do graffiti e outras linguagens na composição da paisagem urbana será o objetivo desta mesa’ (AÇÃO EDUCATIVA, 2018), mas a discussão encaminhou para a relação das mulheres nesta arte, e como os homens mantêm o poder mesmo em uma arte muitas vezes relacionada a chamada subcultura.

Santoro (2008) comenta, “seria reducionista uma visão da mulher apenas como atores que pressionam por implementação de infraestrutura, equipamentos e serviços. Esses equipamentos fazem parte da exigibilidade do cumprimento do direito à cidade e do direito à moradia, entendido em um sentido mais amplo.” (SANTORO, 2008, p.10)

A questão descrita acima reitera que “o discurso das mulheres frente ao desenvolvimento territorial nos últimos anos tem mudado significativamente para um forte discurso pela implementação de direitos”. (SANTORO, 2008, p.7)

Porém, já se sentiu encarada como cota: “teve uma vez que o [Thiago] Mundano, ele me chamou porque ele me pediu pra participar de um debate que só ia ter homens e ele falou ‘não, tem que ter uma mulher’, e ele me chamou. É, eu era a única mulher” e tendo consciência dessa relação falsa de representatividade, falou, “tô aqui porque o Mundano me abriu, mas eu queria retomar a minha dignidade, que eu não sou cotas” Diz que “quando uma mulher entra na discussão, a discussão muda. Não é porque ‘precisa ter uma mulher’, né. [É que] a qualidade da conversa muda. Ou quando tem uma pessoa negra.” (ITZÁ, 2018)

Itzá (2018) sentencia: “graffiti não é uma instância separada da sociedade. Isso que eu não entendo que as pessoas acham que é, sabe? Complicado.” (ITZÁ, 2018) Assim, parece que o graffiti não é o mais interessante, mas quem está autorizado a grafitar.¹¹⁹ E ainda, a desorganização foi o que a fez desanimar. O interessante dessa visão de Itzá (2016, 2017, 2018) é entender que há um movimento cultural da sociedade buscando por mudanças estruturais e que o feminismo é meio para isso. Anuncia, também, que as mulheres sofrem “uma retaliação muito

119 Em 2016 disse que “eu acho que tá num momento mesmo muito fértil da mulherada, a gente tá criando laços, redes, tá se organizando melhor. Eu mesma fui viajar ano passado só com a Rede Feminista, através da Rede Feminista e não passei fome, consegui pagar minha passagem... tudo com a ajuda da mulherada. A minha página lá do Facebook eu fiz, eu vi lá né,

maior do que os próprios homens têm entre si, assim, dentro da pixação” (ITZÁ, 2016c), ou seja, os homens também divergem entre si e são poucos que emergem e ganham posição de poder.

O graffiti vem chamando atenção como arte brasileira, e ainda com protagonismo feminino. Com o assassinato de Marielle Franco no Rio de Janeiro, muitas manifestações se deram por meio do graffiti. Além disso, Nenê Surreal (2018a) fala que as mulheres negras só chegam nos espaços de poder quando elas geram medo, assim como “Marielles”, assim como ela conquista aos poucos espaços de fala. Nesse sentido,

O feminismo organiza um impulso perigoso à ordem dada como natural. Por isso, conservadores constantemente se apropriam dos feminismos, tentam capturá-lo e transformá-lo em mercadoria. Na impossibilidade de fazer dele algo palatável ao mercado, o feminismo é transformado por seus detratores em uma excrecência inútil. Sabemos que o sistema econômico e político de nossa época, ao qual damos o nome de capitalismo, precisa transformar em excrecência e inutilidade tudo aquilo que o ameaça. (TIBURI, 2018, p.27)

Nisso, quem se atenta é Malala Yousafzai, paquistanesa prêmio Nobel da Paz, que passou seu aniversário (9 de julho) no Brasil conhecendo a Rede Nami, no Rio de Janeiro. Nesta visita ela fez, com ajuda de Panmela Castro, um stencil do rosto de Marielle Franco, que foi apagado cinco meses depois e refeito por Mônica Benício, viúva da vereadora assassinada em março de 2018.¹²⁰

Para finalizar, como Audre Lorde enfatiza: “a importância de se ampliar o olhar e nos instiga a fazer o questionamento: até que ponto se legitima o poder que se condena?” (LORDE, 1979, *apud* RIBEIRO, aquelas porcentagens, 70% das pessoas que curtem são mulheres. Então tipo, essa rede que a gente criou de “nóis por nós” mesmo, eu acho que tá muito... tá rendendo frutos, mesmo. Eu acho que tem mulher se, criando autonomia real. Eu mesma sou uma delas. (ITZÁ, 2016a)

2017, p.50) É preciso romper com o mercado, atingir novos públicos, sobretudo mulheres, e promover diálogo além de pinturas – e esse processo já começou e é via feminismos.

120 Notícia disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2019/01/5611347-viuva-refaz-grafite-em-homenagem-a-marielle-franco-na-zona-sul.html#foto=1>>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Se graffiti é tema pouco explorado em trabalhos acadêmicos, estudá-lo sob a ótica do feminismo interseccional é ainda mais instigante. A abordagem escolhida, no entanto, se faz importante por ampliar o debate acerca das estruturas da sociedade, reveladas por expressões artísticas como o graffiti e a arte urbana. Este trabalho demonstrou que essas estruturas ainda determinam muito dos processos dentro das cenas do graffiti e que minorias políticas estão se organizando para conquistar seus espaços de poder.

No processo de fazer o recorte do projeto de pesquisa inicial, que dizia a respeito da circulação de praticantes de graffiti pela Região Metropolitana de São Paulo, a presença das mulheres no graffiti saltou-me aos olhos. As informações coletadas em campo aliadas às *herstories* – conceito não menos apropriado – formaram um panorama da cena do graffiti feminino naquela região em específico, mas também a respeito das referências das interlocutoras, formando uma gama de nomes e relações entre grafiteiras do Brasil e do mundo.

A fim de romper com preconceitos sobre o “universo” do graffiti, ainda encarado como “subcultura” na literatura, me aproximei de grafiteiras com trabalhos diferentes entre si, mas cujo discurso se assemelhava em momentos que conseguiam algum destaque midiático. Nas incursões a campo elas tiveram as mais diferentes reações quando eram abordadas para conversar. Desde Crica Monteiro, que consegui entrevistar no final de um dia inteiro de pintura depois de ficar a observando trabalhar por horas sem conversar, passando por Negahamburguer com quem conversei anonimamente no Facebook, até Nenê Surreal, com

quem fui direto ao ponto da intenção de entrevistá-la e recebi respostas atravessadas, passando por pixadoras e outras grafiteiras que não estavam ligadas ao contexto de mudança feminista que “pairava” no ar.

Ao ingressar no mestrado em 2016 e finalizá-lo no início de 2019 fica evidente que a expressão de Pallamin (2010) – atmosferas sociais urbanas – é mais do que uma concepção teórica. Nestes três anos foi perceptível a mudança do pensamento da sociedade (acadêmica também) que entende a importância de se discutir gênero, raça e classe. Porém, ainda estamos Tateando e esta pesquisa não foge a esta experiência.

Em síntese, o trabalho buscou permear alguns aspectos que relacionaram mulheres, graffiti e espaço urbano, sobretudo o metropolitano de São Paulo. Em primeiro lugar, ao longo do desenvolvimento e da busca por informações as pautas feministas foram muito fortes, sendo feita a opção por incorporá-las no texto e na análise, acreditando que se associam ao tema do graffiti e ainda respondem a outras questões levantadas, como de raça e classe.

As experiências das artistas, desde Lady Pink, Claw Money, passando por outras citadas como Ana Clara Marques e Swoon até chegar em Nenê, Crica, Negahamburger e Itzá mostram que de fato se tem uma nova pedagogia que visa uma transformação estrutural da sociedade. Abordada de forma rápida no trabalho, os movimentos anticapitalistas estão se fortalecendo e crescendo com o movimento feminista. Neste sentido, o feminismo periférico parece ser a saída organizacional, mas a disputa interna pela representatividade ainda parece ser um longo caminho.

Ao tratar do tema no capítulo 1 após discorrer sobre o graffiti enquanto passível de performances masculinas e femininas, discutir os feminismos é colocado para embasar o debate, associado a produções

artísticas de mulheres latino-americanas. A ideia de se trabalhar com artistas contemporâneas foi para contrapor com o que comumente se associa ao graffiti: o arte-ativismo. As associações em redes são organizações que não se baseiam em arte-ativismo, porque sua base é, na realidade, os princípios do Hip-hop, como apresentam e falam Nenê e Crica, ou outras expressões artísticas periféricas, as quais se associa Itzá.

Sabe-se que o título de “grafiteira” não elegerá nenhuma mulher, ao ponto que “ativista” já o faz desde o período de redemocratização. Assim, todas as interlocutoras aqui apresentadas têm o ativismo como prática associada ao seu trabalho com o graffiti e isso as faz relevantes na cena do graffiti em São Paulo, no país e mesmo em alguns outros países.

O contexto metropolitano em que se inserem Diadema e Embu das Artes, apesar de concentrarem artistas e centros culturais, não as permite competir com a capital, o que nem pretendem fazer. Nenê e Crica, ao se manterem residentes dessas cidades respectivamente, assumem a responsabilidade de agir localmente. Em Diadema, Nenê ainda se mantém atuante na Casa do Hip-hop e participou de eventos locais de graffiti, como e por estarem afastadas do centro de São Paulo enfrentam problemas como deslocamento e dificuldade para fazer trabalhos ilegalmente, o que Crica diz não fazer mais. Negahamburger continua a pregar seus lambe-lambes, sempre ocupando espaços de forma política, apontando para os diferentes corpos e modos de ser.

Seus trabalhos mobilizam pessoas dentro e fora da cena e isso reverbera em outros campos de discussão, como o apresentado timidamente sobre espaços urbanos e espaços de poder. Para a gestão e planejamento urbanos a questão do graffiti pode parecer “menor”, mas a opinião pública a respeito do tema vem interferindo nas gestões municipais de São Paulo desde Gilberto Kassab, que apagou “sem querer”

um grande mural grafitado – a saber, dos gêmeos, Nina Pandolfo, Nunca e Presto –, passando pela gestão de Fernando Haddad cujo secretário de cultura foi Nabil Bonduki, “liberando” a maior quantidade de metros quadrados já vista para serem pintados e João Dória Jr (PSDB), cuja primeira medida foi apagá-los. Estes casos são citados por terem repercutido na grande mídia, sabendo que a disputa (e negociações) de grafiteiros e grafiteiras com o poder público é mais antiga.

Porém, essa disputa na esfera do poder público ainda está sob domínio masculino branco e para participar de comissões e ter poder de decisão é as mulheres precisam se impor. O questionamento da manutenção das mesmas pessoas e do mesmo estrato social nesses espaços de poder é de autoria feminina, que ainda informa gênero e raça. A partir da experiência de luta dentro do graffiti há possibilidade de se ampliar o debate, como colocado a respeito da relação mulher e equipamentos urbanos por Santoro (2010).

Portanto, entender que as questões interseccionais são importantes para discutir graffiti, tanto quanto a arte e também as diferenças entre adjetivos como feminino, feminista e as diferenciações entre as vertentes feministas.

Em segundo, o grande objetivo foi investigar como as mulheres se apropriam de espaços urbanos, enquanto moradoras e grafiteiras. Elas se inserem em um contexto metropolitano a partir das vivências em Diadema e Embu das Artes, mas também como Itzá, que circula pela RMSP a partir das suas raízes na Zona Sul. Enquanto grafiteiras, buscou-se compreender de que modo as mulheres usam a criatividade, identificando pontos em comum com homens, mas demonstrando que as temáticas dos trabalhos e seus posicionamentos enquanto os fazem transformam as ruas em seus espaços de trabalho.

A partir deste ponto e já com certo tempo de desenvolvimento da pesquisa, ficou evidente que a rua não é o único espaço em que as grafiteiras se impõem com suas práticas criativas, ou seja, a linguagem do graffiti “transborda” e chega a outras superfícies e espaços. Os elementos que ora eram marginalizados, tanto em Nova York quanto em São Paulo, passam a entrar nos circuitos artísticos prestigiados e, ainda, são incorporados às modas jovens de vestuário e objetos de uso pessoal.

Segue-se para a escolha das grafiteiras, que são expoentes do graffiti da Região Metropolitana de São Paulo, mas não estão sozinhas em suas trajetórias, e finalizado com as potencialidades dos seus trabalhos individuais, mas do graffiti como um todo. É possível, a partir destes trabalhos, caracterizar esta “Nova Escola” como a de ter em seu traço fundante a participação das mulheres cujas dores trouxeram na bagagem.

Diante das manifestações artísticas apresentadas, o graffiti precisa ser feminista para ser anticapitalista e antirracista. Se não o for não é instrumento de mudança e as disputas vão ficar sempre no nível da cena, e não na disputa real do poder e controle das cidades. O graffiti é, portanto, instrumento para mudanças estruturais da sociedade brasileira, seja por meio dos trabalhos apresentados, seja pela potência que reverberam ampliados pelo que se fala quando se pinta.

Referências

Bibliografia

- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10a Edição – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- AUGÉ, M. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus Editora: Campinas, 2013.
- BANKSY. **Guerra e spray**. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. Disponível em: <http://img.travessa.com.br/capitulo/INTRINSECA/GUERRA_E_SPRAY-9788580572582.pdf> Acesso em 08 de setembro de 2015.>
- BARROS, Yara Amaral Gurgel de. **Novo muralismo: a pintura pública das últimas décadas na metrópole paulista**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.93.2018. tde-20102017-203933. Acesso em: 20 de novembro de 2018.
- BEDOIAN, Graziela. MENEZES, Kátia. (Org.) **Por trás dos Muros – Horizontes sociais do graffiti**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2008.
- CACCIARI, M. **A cidade**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2010.
- CARLOS, Ana Fani A. **A cidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. **Street Art - Técnicas e Materiais para Arte Urbana**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento. Estudos avançados**, São Paulo, v.17, n. 49, p. 117-133, Dec. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10/08/2017
- CASTLEMAN, C. **Getting up: subway graffiti in New York**. Cambridge:

MIT Press, 1982.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do Espaço – Arquitetura, gênero e controle social**. São Paulo: Senac, 2008.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago. Legal F, 1989. Disponível em: <<https://philpapers.org/archive/CREDTI.pd>> Acesso em 14 de dezembro de 2018.

_____. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. In: **Cruzamento: Raça e Gênero**. Brasília: Unifem. p.7-16. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pd>> Acesso em 14 de dezembro de 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Stuart Hall e feminismo: revisitando relações**. Revista Matrizes. V.10 - Nº 3 set/dez. 2016 São Paulo - Brasil, p. 61-76

FAZZOLARI, Claudia. **Notas de Aula**. Mulheres artistas latino-americanas: uma cartografia contemporânea. Cursos MAM. 12 de setembro a 17 de outubro de 2018.

FERREIRA, Raquel E. de O. **Práticas estranhas ao meio ambiente construído da cidade: a experiência do graffiti em Nova Iorque na década de 1970 e em São Paulo de 1980 até os dias atuais**. Dissertação de Mestrado. IAU-USP, São Carlos, 2011.

FONSECA, Cristina. **A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: T.A. Queiroz, editor, 1981.

FORMAN-BRUNELL, Miriam. Graffiti. In: **Girlhood in America**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2001.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da Metrópole: Grafiteiros e Pixa-**

dores Representando o Contemporâneo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2009.

GÁNDARA, Lélia. **Graffiti.** Buenos Aires: Eudeba, 2002.

GANZ, Nicholas. **O Mundo do Grafite – Arte Urbana dos Cinco Continentes.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GIOVANNETTI Neto, Bruno Pedro. **Graffiti: do subversivo ao consagrado.** Tese de Doutorado. FAU-USP, São Paulo, 2011.

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

GIUNTA, Andrea. Entrevista. Ophelia: revista de arte contemporâneo. Disponível em: <<http://revistaophelia.com/arte-y-feminismo-andrea-giunta/>>

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** 8ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GONZÁLES, Lélia. HASENBALG, Carlos. Lugar de Negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HOOKS, bell. **FEMINIST THEORY - From Margin to Center.** Boston: South End Press, 1984.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984. Reedição disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>

KWON, Miwon. **One Place After Another - Site-specific art and locational identity.** Boston: MIT Press, 2004.

LEMOES, Kamylla. O movimento feminista e suas vertentes. Disponível em: <<http://medium.com/@kamyllalemos/o-movimento-feminista-e-esuas-vertentes-342875e162a>> Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. **Gênero e processo de projeto.** In: Onde Estão as Mulheres Arquitetas? Edição especial revista Monolito. São Paulo: Mo-

nolito, 2017.

MACDONALD, Nancy. **The Graffiti Subculture: youth, masculinity, and identity**. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2001.

MACHADO, Telma Patrícia Abreu. **Graffiti Girl - Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto, 2011.

MARIC, Bojan. **The History of Street Art**. Widewalls Urban & Contemporary Art Resource. Disponível em: <<http://www.widewalls.ch/the-history-of-street-art/>> Acesso em 17/08/2017.

MARICATO, Ermínia. **Metrópole na Periferia do Capitalismo: ilegalidade desigualdade e violência**. São Paulo: sem editora, 1995.

_____. **O impasse da política urbana no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

MAUTNER, Yvonne. A periferia como fronteira de expansão do capital. In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Suely Ramos. (Org.) **O processo de Urbanização no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2015.

MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s) - A Comunicação Insurgente do Hip-Hop**. Tese de Doutorado. Curso de Comunicação Social, Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOUFFE, Chantal. **Artistic activism and Agonistic Spaces**. Glasgow: The Glasgow School Of Arts, v. 1, n. 2, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. **Sobre o Político**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

_____. **Strategies of radical politics and aesthetic resistance**. In: Truth is concrete handbook, 2012. Disponível em: <<http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>> Acesso em 17/08/2017

NEGRALI, Liliane de Carvalho. In: **Cantora de rap morre em São Paulo após**

contrair infecção hospitalar. Folha de São Paulo, 22 de março de 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1540223-7085,00.html>> Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

OLIVEIRA, Beatriz. **Aqui tem mulher firme arrebetando suas correntes.** In: Fala Guerreira nº4. São Paulo: Bloco do Beco, Março, 2017.

PABÓN-COLÓN, Jessca N. **Graffiti Grrlz: Performing Feminism in the Hip-hop Diaspora.** NYU Press. New York. 2018.

PACHECO, Regina. Iniciativa Econômica Local: a Experiência do ABC. In: LODOVICI, E. Samek e BERNAREGGI, G. M. **Parceria Público-Privado: Cooperação Financeira e Organizacional entre o Setor Privado e Administrações Públicas Locais.** São Paulo, Summus, v.2,1993.

PALLAMIN, Vera. **ARTE, CULTURA E CIDADE: aspectos estético-políticos contemporâneos.** São Paulo: Annablume, 2015.

_____. **ARTE URBANA COMO PRÁTICA CRÍTICA** In: Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **EXTENSÕES E RECUOS ESPACIAIS DOS GRAFITES URBANOS PAULISTANOS: um aspecto sobre o processo de circulação de suas imagens.** Ciclo de debates - MUBE. Mesa: Grafite e Urbanismo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSA, Thais Troncon. **Cidades Outras - Pobreza, moradia e mediações em trajetórias urbanas liminares.** Tese de Doutorado. IAU-USP, São Carlos, 2014.

SANTOS, Atiely; SUNEGA, Fernanda. **Hip-hop Mujer: experiencias de organización.** In: PAPA, Fernanda de Carvalho. SOUZA, Raquel (Org.) **Fórito: Jóvenes feministas presentes.** São Paulo: Ação Educativa: Fundação Friedrich Ebert; Brasília: UNIFEM, 2009.

SAINZ, Sylvia Taina Monasterios. **Arte ou ocupação? O graffiti na paisagem urbana de São Paulo**. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

SCANDIUCCI, Guilherme. **Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pixações à luz da psicologia arquetípica**. Tese de Doutorado. Curso de Psicologia Analítica, Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2014.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo**. São Paulo: Annablume. 2010.

SIQUEIRA, Marina Toneli. Localizando a gentrificação: um modelo analítico para identificação e estudo dos processos contemporâneos de elitização urbana. In: Seminário Internacional Gentrificação - medir, prevenir, enfrentar. n°1, 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2018. p. 35-37

STRATIGAKOS, Despina. **Where Are the Women Architects?** Princeton: Princeton University Press, 2016.

Straw, William. **Scenes and Sensibilities**. E-Compós, 6. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.v6i0.83>>

TEIXEIRA, Carolina T. **Em Punga! Útero Urbe**. Zine n°1. São Paulo: sem editora, 2016a.

Entrevistas

CRICA, Cristiane Monteiro. [ago. 2016]. **Entrevista concedida a: Ana Luísa Silva Figueiredo**. Santa Rita do Sapucaí, MG, 2016; 2 arquivos .mp4 (18 min; 6 min)

ITZÁ, Carolina Teixeira. [nov. 2016]. **Entrevista concedida a: Ana Luísa Silva Figueiredo**. Taboão da Serra, SP, 2016; 2 arquivos .mp4 (2 min; 8 min.)

_____. [jan.2018]. **Entrevista concedida a: Ana Luísa Silva Figueiredo**. São Paulo, SP, 2018; vários arquivos.

NEGAHAMBURGUER, Évelyn Queiróz. [nov.2016b]. Entrevista concedida a: Ana Luísa Silva Figueiredo. São Paulo, SP, 2016; 2 arquivos .mp4 (22 min; 2 min)

_____. Capitolina. Entrevista concedida a Helena e Laura, Capitolina. Youtube, 24 jun. 2014b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DD72QJx5WnM>> Acesso em 14 de julho de 2017.

SOUZA, Diego. [ago.2016] **Entrevista concedida a: Cristiane Monteiro.** Santa Rita do Sapucaí, MG, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJN2NEDcUvU&t=2s>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

Vídeos

CRICA, Cristiane Monteiro. **5 PERGUNTAS que já me fizeram SENDO GRAFITEIRA!** - Crica Monteiro. Youtube, 3 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5SdSC6J4QJs&t=434s>> Acesso em 10 de setembro de 2016

_____. **#PorQueMulher NO GRAFFITI É CURIOSO?** Especial mês da mulher - Crica Monteiro. Youtube, 28 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6nwzYo9bW0A&t=143s>>

ITZÁ, Carolina Teixeira. Programa Diferente nº 89 - Arte: Consciência e Atitude. Youtube, 14 dez, 2016b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xcPdsMRGPAI>> Acesso em 10 de julho de 2017.

_____. **Fala pública. Ação Educativa - Mulheres no Graffiti.** Youtube, 29 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQgDeKwR9co>> Acesso em 4 de janeiro de 2019.

_____. **Entrevista. 2012.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w9DQbUcBy7g>> Acesso em 3 de março de 2019.

NEGAHAMBURGUER, Évelyn Queiróz. **Mini Documentário.** Anistia In-

ternacional. Youtube, 28 mar. 2014a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KR2u_QaCu00> Acesso em 14 de julho de 2017.

_____. **Mini Documentário. Arte é Arte! #13 Arte e Fatos 3/3.** Youtube, 28 out. 2015b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K7CwQw3u4NM>> Acesso em 14 de julho de 2017.

_____. Mini Documentário. **Arte1 em Movimento.** Player do canal, 22 nov. 2013a. Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/na-nossa-mira-12/>> Acesso em 14 de julho de 2017.

_____. **Negahamburger - Série Feminismo.** Espaço Húmus. Youtube, 11 mar. 2014c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nE_QtjaEyaA> Acesso em 14 de julho de 2017.

_____. **Reportagem. Programa Paratodos.** Youtube, 2 fev. 2015c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsPxGcdXBfc>> Acesso em 14 de julho de 2017.

_____. **Comercial. Ray Ban.** 16 set. 2016a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MwfBECvLzP0>>

NENÊ SURREAL, Ildenira Lopes Sales. **Fala pública. Ação Educativa - Mulheres no Graffiti.** Youtube, 29 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQgDeKwR9co>> Acesso em 4 de janeiro de 2019.

_____. **Depoimento. Aonde é o Rolê? 35 – Nenê Surreal.** Youtube, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naN-xq2W_9fg>

_____. **Entrevista.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cJRpBf7IooI>> Acesso em 4 de janeiro de 2019.

SOUZA, Renata. **Fala pública. Ação Educativa - Mulheres no Graffiti.** Youtube, 29 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQgDeKwR9co>> Acesso em 4 de janeiro de 2019.