



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS

TEXTO-CAMINHO: A ARTE URBANA COMO MEIO DE COMUNICAR
NARRATIVAS DE MULHERES ARTISTAS DE FORTALEZA

FORTALEZA

2025

ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS

TEXTO-CAMINHO: A ARTE URBANA COMO MEIO DE COMUNICAR NARRATIVAS
DE MULHERES ARTISTAS DE FORTALEZA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Helena Belmino
Coorientadora: Profa. Dra. Jo A-mi.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L576t

Lemos, Aliria Aiara Duarte.

Texto-caminho: a arte urbana como meio de comunicar narrativas de mulheres artistas de Fortaleza / Aliria Aiara Duarte Lemos. – 2025.

298 f.: il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Silvia Helena Belmino Freitas.

Coorientação: Prof. Dr. Jo A-mi Rodrigues da Silva Maia.

1. Comunicação. 2. Mulheres na arte urbana. 3. Graffiti. 4. Gênero. 5. Texto-caminho. I. Título.

CDD 302.23

ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS

TEXTO-CAMINHO: A ARTE URBANA COMO MEIO DE COMUNICAR NARRATIVAS
DE MULHERES ARTISTAS DE FORTALEZA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais

Aprovada em: 24/01/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dra. Silvia Helena Belmino Freitas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dra. Jo A-mi Rodrigues da Silva Maia (Coorientadora)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Prof^a Dra. Alessandra Oliveria Araújo
Universidade de Fortaleza (Unifor)

Prof^a Dra. Márcia Vidal Nunes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dra. Elane Abreu de Oliveira
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof^a Dra. Leda Maria de Barros Guimarães
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Para minha tia Ana Maria, que, muito antes da conclusão dessas escritas, espalhava com orgulho que tinha uma sobrinha doutora. Tia, eu consegui! Continue a ser meu escudo de onde estiver!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente às artistas, e hoje amigas, que compõem essa pesquisa, Ceci Shiki, Raisa Christina, Dinha Ribeiro e Bruna Beserra, que me ajudaram a escrever coletivamente essas escritas. Obrigada pelas incontáveis mensagens, entrevistas, conversas, buscas de arquivos antigos em seus computadores, convites aos passeios. Sem vocês não existiria tese.

Agradeço também à minha orientadora, Silvia Belmino, e minha coorientadora, Jo Ami, que me guiaram em um longo processo de construção dessas escritas, friccionando o pensar sobre a cidade, a comunicação, as atuações de gênero, a arte urbana e o fazer artístico.

Agradeço, infinitamente, à minha base, minha mãe, Francisca Duarte, e minha irmã, Priscilla Duarte. Elas, que estiveram sempre ao meu lado, apoiando-me e me incentivando, pacientemente, mesmo quando nem eu mesma achava que conseguiria concluir o doutorado. Não foi fácil continuar em um processo de pesquisa sem bolsa de estudos e simultaneamente ao trabalho presencial e cotidiano. Houve dias que eu simplesmente queria abrir mão de tudo, pois o cansaço era esmagador. Mas elas nunca duvidaram, nem por um dia, da minha capacidade. Obrigada mãe. Obrigada irmã.

Agradeço também meu pai Fabiano Lemos, minha avó Alda Lemos, minha tias Julieta Lemos e Maria José Lemos. Vocês sempre se orgulharam de mim. Obrigada.

À minha grande amiga com nome de planeta, Ceres Fassarella, que me ouviu tantas vezes em momentos de euforia, medo, desespero e contentamento. Amiga, obrigada pela paciência de me ouvir falar, por mil vezes, sobre as mesmas coisas e por sempre me lembrar do tamanho que realmente tenho. Seu apoio e incentivo foram fundamentais.

Ao meu amigo, meu brother e grande artista, Rafael Sousa, que me ajudou tanto durante todo meu processo de criação, digitalizando mapas que eu inventava, redesenhando esboços comigo. Amigo, muito obrigada pela disposição e paciência de sempre nos meus projetos. Amigo, você é um amigo!

À minha amiga de guerra, e maior psicóloga que a profissão poderia ter tido. Minha editora de vídeos, Mariana Gomes. Sempre disposta a me ouvir, acalmando-me, fazendo-me repensar em prazos, organizações, mas, principalmente, no meu bem-estar e na minha saúde mental. Amiga, obrigada!

Ao meu amigo Lucas Barros, amigo/irmão de longa data. Seu senso de humor e escuta me ajudaram demais nesse processo. Ouvir você dizer que eu conseguiria fez toda a diferença.

Ao meu amigo, e também cria do PPGCOM, Márcio Moreira. Trocamos experiências de escritas durante todo o processo de doutorado. Escrevemos juntos em bibliotecas. Ficamos desesperados juntos. Um poço de referências. Rei dos conceitos. Amigo, sua energia e bom humor são suas maiores armas contra esse mundo doido. Obrigada.

A uma amiga que fiz, inesperadamente, mas que sempre admirei de longe até o momento de estreitarmos relações. Amanda Moura, grande literata, poetisa e, principalmente, pessoa sensível. Obrigada por compartilhar dicas, experiências e por ler minhas escritas.

À minha grande inspiração de sucesso, mulher incrível, forte, sensível, canceriana, Raquel Rocha. Lembro-me bem do dia da sua defesa de doutorado, amiga. A primeira de nós a ter o título. Você me inspirou muito com sua garra e dedicação. Sou sua fã.

Agora, um agradecimento à força dos encontros que a vida proporciona, apresentando-me a melhor surpresa desse ano, meu companheiro, meu amor, David Araújo. Amor, sua gentileza, ternura e carinho são suas melhores qualidades. É bom demais estar com uma pessoa que me admira, incentiva-me, constrói planos comigo. Sou imensamente feliz de te ter ao meu lado.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Ceará, por manter o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, proporcionando que tantas pesquisas possam continuar a acontecer.

“...quando você tiver percebido, por favor,
segure a minha mão e corra comigo o máximo
que puder...”

(Raisa Christina, 2014, p.42)

A vida é o
trajeto.

@aliria.aiara

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar as possibilidades comunicacionais proporcionadas pela arte urbana, especificamente pelo graffiti, produzido por mulheres artistas na cidade de Fortaleza. A partir de um estudo das produções artísticas de quatro artistas – Ceci Shiki e Bruna Beserra (integrantes do Selo Coletivo, um coletivo de mulheres na arte urbana), Alessandra Ribeiro (Dinha) e Raisia Christina – proponho um olhar para a arte urbana como um meio comunicacional capaz de friccionar um debate sobre suas atuações nos espaços (literais e metafóricos) da sociedade, a partir da ideia narrativa de um “texto-caminho”, entendendo a pesquisa e a vida como um processo entrelaçado. Uso o conceito de cartografia (Barros; Kastrup, 2015; Passos; Barros, 2015; Rolnik, 2011) para compor a metodologia dessas escritas, a partir de uma narrativa inventiva, entendendo que a pesquisa acontece no momento que se faz. O estudo inclui uma análise histórica da arte urbana, abordando o graffiti e suas possíveis origens (Fonseca, 1981; Gitahy, 1999). Pensando a atuação dessas mulheres na arte urbana, a partir de uma disputa no espaço urbano, proponho um viés baseado na interseccionalidade (Akotirene, 2019; Crenshaw, 2002; Curiel, 2019), compreendendo o gênero como um comportamento exigido em conformidade com as normas culturais e sociais (Butler, 2003), desafiando, assim, o conceito de identidade fixa ou pré-determinada (Rago, 2012). Proponho, ainda, um friccionar do olhar para a arte urbana, e especificamente para o graffiti, enquanto veículo comunicacional inevitável, irreversível e único (Santaella, 2011), capaz de estabelecer mediações simbólicas (Campos, 2007), tanto de forma consciente quanto inconsciente (Sodré, 2014). Além disso, foi possível compreender a arte urbana, em especial o graffiti, como grande potência comunicacional das artistas na/para a cidade de Fortaleza.

Palavras-Chave: comunicação; mulheres na arte urbana; graffiti; gênero; texto-caminho.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the communicational possibilities enabled by urban art, with a particular focus on graffiti, created by women artists in the city of Fortaleza. In this study, I examine the artistic productions of four artists: Ceci Shiki and Bruna Beserra (members of Selo Coletivo, a collective of women in urban art), Alessandra Ribeiro (Dinha), and Raisia Christina. I, therefore, propose a study about urban art as a communication form, capable of stimulating a debate about its actions in the (literal and metaphorical) spaces of society, based on the narrative idea of a “texto-caminho” (path-writing), understanding research and life as an interconnected process. I use the concept of cartography (Barros; Kastrup, 2015; Passos; Barros, 2015; Rolnik, 2011), for the methodology of these writings, based on an inventive narrative, understanding that research happens during the process of doing. The study presents a historical analysis of urban art, focusing on graffiti and its potential origins (Fonseca, 1981; Gitahy, 1999). Considering the engagement of these women in urban art and their contestation of urban space, I propose an intersectional approach (Akotirene, 2019; Crenshaw, 2002; Curiel, 2019), understanding gender as a behavior shaped by cultural and social norms (Butler, 2003), challenging the concept of fixed or predetermined identity (Rago, 2012). I also propose a closer look at urban art, specifically graffiti, as an inevitable, irreversible, and unique form of communication (Santaella, 2011), capable of establishing symbolic mediations (Campos, 2007) both consciously and unconsciously (Sodré, 2014). In addition, it was possible to understand urban art, especially graffiti, as a great communicational power of artists in/for the city of Fortaleza.

Keywords: communication; women in urban art; graffiti; gender; texto-caminho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Graffiti do artista grego Ino para o Festival Concreto em 2015	21
Figura 2	– Pinturas retratando animais na Caverna de Chauvet.....	29
Figura 3	– Graffiti em Pompeia no Parco Archeologico di Pompei.....	30
Figura 4	– “Debaixo dos paralelepípedos, a praia”, um dos mais célebres slogans de Maio de 1968	33
Figura 5	– Pixação em comemoração aos 30 anos do grupo Garotos de Rua no Centro da cidade Fortaleza, Ceará (GDR), em 2022	35
Figura 6	– Museu Nacional da República em Brasília é pichado com dizeres "Fora Temer"	36
Figura 7	– Marcas feitas em folhas de cactos na cidade de Salvador, Bahia	40
Figura 8	– Graffiti de Raisa Christina e Alice Dote, situado no cruzamento da Avenida Heráclito Graça com Rua Nogueira Acioli, Centro, para o Festival Concreto de 2022.....	48
Figura 9	– Raisa Christina e Alice Dote na frente do graffiti de autoria das artistas, situado no cruzamento da Avenida Heráclito Graça com Rua Nogueira Acioli, Centro, para o Festival Concreto de 2022.....	49
Figura 10	– Intervenção de uma imagem do Google Maps, feito em 25/09/2022, às 15:00 horas, exemplificando a localização e distância entre os centros culturais Caixa Cultural, a Escola Porto Iracema das Artes, Centro Dragão do Mar.....	52
Figura 11	– Graffiti de Doug nas imediações da Praia de Iracema na Avenida Almirante Tamandaré.....	53
Figura 12	– Graffiti de Ramon Sales nas imediações da Praia de Iracema na Avenida Almirante Tamandaré	54
Figura 13	– Pintura do muro do antigo e extinto bar Hey Ho no Bairro Praia de Iracema, próximo ao Dragão do Mar de Arte e Cultura. Na imagem, Ceci e Tereza (integrantes do Selo Coletivo), o artista Grud e outro grafiteiro	61
Figura 14	– Cartaz da primeira exposição coletiva, 2009	62
Figura 15	– Exposição TudoAoMesmoTempoAgora, Ano 1, 2010	62
Figura 16	– Foto do Teatro da Praia, no Bairro Praia de Iracema.....	65

Figura 17	– Ceci Shiki e Bruna Beserra (Selo Coletivo) observando Berin ao topo do Teatro da Praia na Praia de Iracema	66
Figura 18	– Esboço de parte do graffiti na fachada do Teatro da Praia	67
Figura 19	– Técnica de marcações. Na foto Berin e Ceci	67
Figura 20	– Vista completa das marcações para o graffiti no Teatro da Praia	68
Figura 21	– Ceci e Bruna no interior do Teatro, no processo de produção dos estênceis	68
Figura 22	– Parte interna do teatro e materiais para a pintura.....	69
Figura 23	– Imagem de parte da estrutura do Teatro da Praia após desabamento	70
Figura 24	– Ceci Shiki pintando	76
Figura 25	– Ceci Shiki e sua filha Mel na produção de um graffiti em 2012	81
Figura 26	– Ceci Shiki grávida com Tereza Dequinta dizendo “mexe piccolina, mexe!!” e Bruna sendo carinhosa em 2011	82
Figura 27	– Kiki, filha da artista Jamile Queiroz, Mel, filha de Ceci Shiki, e Catarina, filha de Raisa Christina em um momento de descontração em 2016	82
Figura 28	– Ceci Shiki junto com algumas moradoras e moradores do Serviluz em 2016.....	85
Figura 29	– Bruna Beserra na pintura do muro do Teatro da Praia, na Praia de Iracema em 2021.....	93
Figura 30	– Trabalho feito em 2018 pelo Selo Coletivo (Ceci e Bruna) para o Centro Cultural Belchior.....	95
Figura 31	– Imagem de postagem no Instagram do perfil Porto Iracema sobre o projeto Arte na PI em 2022	99
Figura 32	– Dinha apresentando a oficina de graffiti para o projeto Arte na PI	101
Figura 33	– Trens em Nova Iorque na década de 1970.....	102
Figura 34	– Cartaz de convite para aniversário de Cindy Campbel	105
Figura 35	– Comentário da rede social Twitter do perfil de ChermieQueen	107
Figura 36	– Imagem de um graffiti de Dinha em sua oficina e momento que ela fala sobre sua intenção de representatividade no graffiti para o evento Arte na PI	113
Figura 37	– Bruna Beserra (integrante do Selo Coletivo) e Dinha nos preparativos dos materiais para a oficina de graffiti para o evento Arte na PI	114
Figura 38	– Dinha na explicação prática de técnicas do graffiti para o evento Arte na PI.....	115

Figura 39	– Eu tentando executar as técnicas de graffiti ensinadas por Dinha na oficina de graffiti do projeto Arte na PI.....	115
Figura 40	– Dinha com outras mulheres grafiteiras (dentre elas Ceci Shiki e Bruna Beserra) em 01/04/2022 na finalização do evento Arte na PI	116
Figura 41	– Dinha pintando para o projeto Caçuá em 2022	117
Figura 42	– Dinha ao lado da obra A curiosidade refez o sujeito, escolhida para o Salão de Abril 2023	123
Figura 43	– Eu e Ceci Shiki ao lado da obra de Dinha, Um lugar no mundo, na exposição do Salão de Abril 2024	124
Figura 44	– Dinha ao lado das obras A curiosidade refez o sujeito e Caminhos abertos, na exposição Carolinas da Caixa Cultural em 2023	124
Figura 45	– Dinha ao lado de sua obra, com seu companheiro Pirata, na exposição Coleta de Maresia, na galeria Scept Galeria, em 2024	125
Figura 46	– Duas crianças ao lado do graffiti de Dinha	127
Figura 47	– Graffiti de Dinha	127
Figura 48	– Esboço do graffiti feito por Dinha para o Festival Concreto (2020)	129
Figura 49	– Raisa na frente de sua intervenção na “casa do meio” para o “TudoAoMesmoTempo” em 2017	134
Figura 50	– Graffiti feito na lateral de um dos prédios da Escola Porto Iracema das Artes em 2018 para o Festival Concreto.....	136
Figura 51	– Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018	141
Figura 52	– Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018	141
Figura 53	– Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018	142
Figura 54	– Raisa pintando um retrato de um rapaz para o UrbanoArte BR em 2018...	142
Figura 55	– Raisa e Alice Dote na frente do graffiti, no bairro Centro de Fortaleza	149
Figura 56	– Primeiro esboço de Raisa para Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)	151
Figura 57	– Pintura na Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado).....	151
Figura 58	– Raisa e suas companheiras @brooks_gnt e @fernand2, na Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)	152
Figura 59	– Raisa de frente seu graffiti no Festival Concreto, em 2020	156
Figura 60	– Comentário da rede social Instagram do perfil de ChermieQueen	159

Figura 61	– Homenagem para Téia no Poço da Draga, em 2019, organizada pelo Festival Concreto	161
Figura 62	– Artistas em meio ao processo de pintura do mural em homenagem para Téia.....	161
Figura 63	– Mural feito em 2019 na VI edição do Festival Concreto no Poço da Draga em homenagem à grafiteira Téia.....	162
Figura 64	– Graffiti de Téia.....	165
Figura 65	– Téia posando em frente a um de seus graffiti	166
Figura 66	– Téia posando em frente a um de seus graffiti	166
Figura 67	– Ceci Shiki na preparação de seu graffiti no evento CumbuCOR, em 2021	175
Figura 68	– Eu enquanto pensava esboços para meu primeiro graffiti no evento CumbuCOR, em 2021.....	176
Figura 69	– Execução do meu primeiro graffiti no evento CumbuCOR, em 2021	176
Figura 70	– Moradoras e moradores aproveitando o dia junto com a produção do evento CumbuCOR 2022.....	180
Figura 71	– Moradoras interagindo com os artistas e desenvolvendo graffiti na rua.....	181
Figura 72	– Figura de Marcações de graffiti da artista Ceci Shiki para o CumbuCOR 2022.....	182
Figura 73	– Ceci Shiki pintando um graffiti para o CumbuCOR 2022.....	183
Figura 74	– Grafiiti de Ceci Shiki pronto para o CumbuCOR 2022	183
Figura 75	– Eu produzindo um graffiti para o CumbuCOR 2022.....	185
Figura 76	– Eu produzindo um grafiiti para o CumbuCOR 2022	188
Figura 77	– Gráfico mensal de furtos no Ceará em 2021	191
Figura 78	– Gráfico mensal de crimes violentos letais e intencionais no Ceará em 2024.....	191
Figura 79	– Um dos lambes que apliquei no Centro da Cidade de Fortaleza em 2023..	197
Figura 80	– Eu aplicando um lambe no Centro da Cidade em 2023	198
Figura 81	– Eu aplicando um lambe no Centro da Cidade em 2023	198
Figura 82	– Lambe aplicado por mim nas ruas do Centro da Cidade de Fortaleza.....	199
Figura 83	– Mapa rizomático de relações estabelecidas as artistas para essas escritas..	203

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	A ARTE URBANA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO NA CIDADE	28
2.1	Arte urbana, graffiti e pixação: alguns conceitos	28
2.2	Cidade e memória: breve panorama sobre a arte urbana na cidade de Fortaleza	46
3	MULHERES NA ARTE URBANA: COMUNICAÇÃO E QUESTÕES DE GÊNERO	60
3.1	Selo Coletivo e o Teatro da Praia	60
3.1.1	<i>Ceci Shiki, Selo Coletivo e maternidade</i>	75
3.1.2	<i>Bruna Beserra, Selo Coletivo e produção cultural</i>	92
3.2	Dinha e a representatividade racial	98
3.2.1	<i>“A minha imagem por si só já se comunica!”: Dinha, graffiti e subjetividade</i>	117
3.3	Raisa Christina: do papel para o muro	132
3.3.1	<i>Raisa e a representação do corpo feminino</i>	146
3.4	Téia: a pioneira do graffiti cearense	158
4	CUMBUCOR: EXPERIÊNCIAS 2021 E 2022	169
4.1	CumbuCOR 2021	169
4.2	CumbuCOR 2022	177
5	O QUE É SER MULHER E ATUAR NA ARTE URBANA?	190
5.1	Corpo feminino e a cidade	190
5.2	Cidade, arte urbana e comunicação	196
6	CONCLUINDO (UM PROCESSO CONTÍNUO)	205
	REFERÊNCIAS	211
	APÊNDICE A – DE ONDE VENHO	219

APÊNDICE B – DIÁRIO PANDÊMICO: UM REGISTRO SOBRE O FAZER DA PESQUISA	228
APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM A DINHA APÓS A OFICINA DE GRAFFITI (30 DE MARÇO DE 2022).....	235
APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RAISA CHRISTINA (10 DE JANEIRO DE 2024).....	242
APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM BRUNA BESERRA	255
APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CECI SHIKI (01 DE MARÇO DE 2024).....	258
APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DINHA (01 DE JUNHO DE 2024).....	276
APÊNDICE H – LINK DOS VÍDEOS DAS ENTREVISTAS	286
APÊNDICE G – REGISTROS DO PROCESSO DE PESQUISA.....	287

1 INTRODUÇÃO

*primeiro
alguém indica que posso começar
o leitor já está aqui
e quando estiver lendo essas
palavras
estaremos juntos no
mesmo espaço
quanto tempo dura o presente?*

Marília Garcia¹

Caminhar pelo espaço urbano é sempre um movimento de reconhecimento e descoberta. Reconhecimento que, por muitas vezes, não sabemos qual o ponto de partida e o de chegada, traçando assim um percurso e descoberta, compreendendo que o espaço urbano está sempre sujeito a mudanças, como reformas, intempéries causadas pelo tempo, abandonos e reapropriações de espaços, tendo, no meio dessas mudanças alterações causadas também pela arte urbana. Caminhar na cidade é um processo repleto de leituras. Ao lermos os espaços, os objetos, as pessoas, entramos em um movimento contínuo de decodificação do que estamos a observar.

Observar e fazer esse movimento (voluntário e involuntário) de leitura dos espaços tornou-se um exercício comum e recorrente para mim. Percorro os caminhos como quem, nostalgicamente, reencontra algo familiar e de apreço. Destarte, ao fazer e refazer esse processo, deparo-me, não raramente, com alterações na paisagem urbana, principalmente as proporcionadas pela arte urbana. Assim, estou sempre a me questionar: O que significa essa obra? O que quer comunicar? Quem é a/o artista de autoria? Será que coaduno com a mesma ideia da/do artista? Por vezes, prendo-me a essa tentativa de leitura, compreendendo que nem sempre chegarei às respostas “corretas”². Aceito, no entanto, que não há também tal necessidade, pois cada resposta já é suficiente em si.

A partir disso, percebo um crescimento na presença da arte urbana na cidade de Fortaleza, transformando a “paisagem do comum” e alterando a paisagem urbana, a partir dos trajetos que faço, como Centro, Praia de Iracema, Benfica, Serviluz, Parangaba, Pici. Essas manifestações artísticas são formas de as/os artistas se comunicarem com o mundo e sobre o

¹ Garcia, 2023, p. 39.

² Trago o termo “correto” entre aspas por acreditar que, por mais que eu faça uma leitura diferente da/do artista, não quer dizer que está certa ou errada, pois a arte (contemporânea) não se propõe a estar certa ou errada, muito menos a representar algo, uma de suas potências reside na possibilidade de gerar sensações, leituras, impactos.

mundo, em uma tentativa de deixar uma marca na história. O comunicar, aqui, entra como um meio (consciente ou inconsciente) de lidar com a finitude da vida, entendendo esse ato comunicacional como resistência ao tempo (Flusser, 2024). Desse modo, esse processo de mediação entre a/o artista, a obra, a mensagem ser transmitida, bem como a mensagem que chega até mim, a partir dos meus conceitos de mundo, interessa-me profundamente.

Segundo Campos (2007, p. 9), “crescemos com diferentes imagens que se vão tornando familiares. Ao longo da vida, outras imagens vão emergindo, inauguradas por novos utensílios e procedimentos, renovando linguagens e protagonistas culturais. As imagens continuam a surpreender-me”. A arte urbana, e mais especificamente o graffiti, chega-me desse mesmo modo, como uma importante forma de comunicação, manifestando-se em um ponto de atuação que pode ser subversivo ou estar agregado ao mercado, mas que também pode ser apresentado como uma prática de mediação simbólica, comunicando múltiplas mensagens no espaço público urbano³. Ou seja, a “mediação apresenta-se como complexa experiência que atinge, ao mesmo tempo, o usuário e a cidade e, nessa relação ética, ambos aprendem a encontrar as melhores alternativas e soluções, independentes de programas e planos indutores de usos, funções e valores” (Ferrara, 2008, p. 49).

Somos resultado do meio que estamos inseridas/inseridos, desse modo, o graffiti, para mim, tem um espaço marcante na leitura de mundo que conheço. A escolha pelo graffiti como forma de mediação comunicacional, e, conseqüentemente, de interesse de pesquisa, aconteceu de forma muito natural, enquanto traçava caminhos, conhecia e reconhecia trajetos, observando a paisagem urbana, a partir de um olhar que entende o caminhar também como prática artística e como forma de inscrever em mim os espaços, bem como de deixar um pouco de mim na paisagem.

Obviamente, a obtenção sobre um número específico de obras de arte urbana nunca será um dado objetivamente possível de ser alcançado, pois a arte urbana é fugaz e efêmera⁴, nunca se sabe o tempo que permanecerá na superfície que foi feita, podendo durar anos ou minutos, a depender do que possa acontecer no espaço. A afirmação do crescimento da produção de arte urbana na cidade de Fortaleza embasa-se, primeiramente, em observações da autora que vos

³ De certo que o graffiti não acontece apenas no espaço público e muito menos apenas no espaço urbano. Há sim obras espalhadas em espaços privados (já que o capitalismo tenta agregar tudo ao seu método de funcionamento), bem como também está presente em cidades interioranas. No entanto, nessas escritas, atendo-me com mais veemência ao espaço urbano.

⁴ “Com a arte urbana, a efemeridade atua como um dos fatores principais, bem como seu caráter de questionamento, informações, dissensos e hibridismos de técnicas, como *spray*, colagens, pintura. É uma série de manifestações artísticas produzidas para/no espaço público, como o graffiti, a performance, o *sticker*, o *lambe-lambe*, a *pixação*, etc” (Farias, 2015).

fala, e, em segundo lugar, a partir do registro proporcionado por pesquisas sobre o tema no contexto urbano de Fortaleza⁵. Para além disso, observa-se também a ampliação de eventos artístico-culturais que promovem essa expressão artística, mencionado posteriormente nesse estudo.

Como andarilha na cidade de Fortaleza, há um entrelaçamento entre minha trajetória e os percursos que realizo por diversos bairros, uma vez que os caminhos estão intrinsecamente inscritos em nossa identidade, nas origens de onde viemos e nos destinos a que nos dirigimos. Desse modo, encontro-me profundamente presente nos trajetos que percorro, apresentando, nesses percursos, uma observação contínua e atenta da cidade. Mas por que comentar os trajetos se faz importante para relacionar com essa pesquisa, afinal? Penso que a cidade, na verdade, “se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata” (Calvino, 1990, p. 14), ou seja, a cidade é aquilo que vivemos. Calvino, em sua comparação da cidade com uma esponja, afirma que o espaço urbano retém, acumula e se transforma a partir das lembranças e experiências daquelas/daqueles que o percorrem. Desse modo, tais recordações não residem estáticas na cidade, mas também entram em processo de “dilatação”, expandindo-se e influenciando a forma como percebemos e vivemos a cidade, em uma espécie de conexão com o espaço urbano e a memória. De certo que se perguntarmos a uma geógrafa ou geógrafo, engenheira ou engenheiro, arquiteta ou arquiteto (ou a partir de uma ideia mais concretista) teremos uma resposta objetiva sobre espaços, ruas, tijolos, plano-piloto, etc. No entanto, a cidade pode ser e é muito mais que isso. Assim, ainda sobre cidade, Ítalo Calvino menciona que:

Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoia a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos emendando as redes que, sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abandonado de cueiro ali sobre o molhe. (Calvino, 1990, p. 14).

Assim, as relações entre a pesquisadora que vos fala, a cidade (Fortaleza) e a arte urbana se entrecruzam, desenvolvendo um interesse sobre a **comunicação proporcionada a partir da**

⁵ Ver Chagas (2015), A-mi (2017a, 2017b, 2019, 2020), Araújo (2019), Bezerra (2008), Diógenes (1998, 2015, 2017), Farias (2015), Ferreira (2011), Rodrigues e Bessa (2015), Silva (2013).

junção desses três pontos (pesquisadora – cidade – arte urbana feita por mulheres), afinal “[...] todo conhecimento científico é autoconhecimento” (Santos, 2001, p. 83).

Seguindo por esse caminho, a arte urbana tornou-se um ponto de interesse, uma fricção na paisagem urbana, e, a partir dessas imagens (nesse caso, refiro-me ao graffiti, mas compreendo que arte urbana não se restringe apenas a essa categoria, sendo isso melhor abordado posteriormente), questionando: Quais símbolos e significados foram incorporados na obra? O que a artista/o artista queria comunicar? De que maneira se viabilizou a produção da obra em meio a cidade? A escolha da obra/imagem apresenta-se a partir de alguma relação com o local selecionado ou seria uma inspiração pessoal sobre a vida da artista? Tais questionamentos inspiravam-me, gradualmente, a tentar uma abordagem presencial com as artistas, estar com elas, assistir suas produções, ou estar presente no momento de desenvolvimento de uma obra. A própria pesquisa vai traçando seu caminho, apresentando-se e “exigindo” suas necessidades, interesses.

Essa tentativa de leitura é algo que a arte urbana também proporciona no caminhar da cidade, no meio de um trajeto, sem, necessariamente, ter de adentrar em um museu para tal. Essa é uma das características da arte urbana, estar na rua e proporcionar um encontro com a arte para qualquer pessoa que a encontre. Assim, como menciona (Gitahy, 1999, p. 13), essa expressão artística “veio para democratizar a arte na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica”.

A partir dessas observações, pude constatar que a arte urbana começou a se materializar em meu olhar de observadora por volta dos anos de 2005 ou 2006. Lembro-me claramente de uma das primeiras vezes que me deparei com arte urbana (no caso um graffiti). Aconteceu, despreziosamente, no Terminal de ônibus da Parangaba, no primeiro mandato (2005 a 2008) da então prefeita de Fortaleza Luiziane Lins, que utilizava como *slogan* a expressão “Fortaleza Bela”. Inicialmente, minha reação foi de estranhamento, pois, naquele período, ainda associava as imagens nos muros à prática da pixação e do pixo⁶ (algo ilegal na época e ainda ilegal no momento que faço essa pesquisa). Não compreendia como esse tipo de imagem apresentava-se

⁶ “O graffiti, a pixação e o grapixo originaram-se em grupos sociais que não partilhavam de um sensível que também lhes é de direito. Essa expressão artística é um fazer gráfico e comunicacional que cria fissuras na política ao ser feito em espaço público ou privado com o intuito de passar alguma mensagem, seja ela compreensiva para os transeuntes ou apenas para os que a fazem; é ação contestadora, que se impõe e reclama um espaço de diálogo, nem que o faça ‘à força’. Como exemplo penso sobre a origem do graffiti nos Estados Unidos que pode ser analisada por duas vertentes, a de imigrantes jamaicanos e de imigrantes latinos, ambos ao reclamarem contra a política de exclusão” (A-mi, 2017a).

“O movimento artístico do graffiti foi circunscrito como estilo e expressão de rua, especialmente pela juventude transgressora, de Nova York e Filadélfia, e, principalmente, ao final da década de 1970 e início da década de 1980” (Lemos, 2019, p. 50).

no meio de um terminal ônibus, muito menos como tinha sido realizada com autorização da então prefeita de Fortaleza⁷.

Posteriormente a isso, há outro momento marcante do encontro com a arte urbana, em 2016, quando me deparei com uma imagem imensa pintada na lateral de um dos prédios que circundam a Praça do Ferreira. Acostumada com a paisagem urbana do Centro da cidade, entre as ruas São Paulo e Barão do Rio Branco, por sempre fazer esse trajeto, deparei-me com um imenso anjo em preto e branco. A imagem tomava toda a lateral do prédio. De imediato tive duas questões: Como a artista/o artista conseguiu fazer uma obra naquela proporção? E o que a/o artista queria comunicar com tal imagem? A primeira questão veio a se responder posteriormente (pois esse momento de relação e questionamento sobre arte urbana desembocou [como mencionado anteriormente] na produção da pesquisa de mestrado sobre o Festival Concreto e a arte urbana)⁸. Tratava-se de uma técnica usada para ampliação de grandes imagens; algo impressionante, sem dúvidas⁹. A segunda questão tratava-se sobre o que o artista queria comunicar, no entanto, sem confirmação oficial sobre o real da obra.

⁷ Luiziane Lins tinha como uma das marcas de seu mandato a comunicação com a juventude, sendo o graffiti um exemplo disso uma das tentativas dessa aproximação.

⁸ Na minha dissertação de mestrado em Artes, realizada pelo Instituto de Cultura e Arte da Universidade Estadual do Ceará, intitulada “Mapear é Preciso: Arte Urbana, Relações de Poder e o Festival Concreto na Cidade de Fortaleza”, proponho uma investigação sobre os processos de organização da produção de arte urbana, pensando a partir da perspectiva do Festival Concreto, um festival que acontece em colaboração entre o capital público e privado. Na pesquisa tentei identificar os espaços nos quais o festival se insere, bem como as estratégias adotadas, analisando a lógica de mercado que permeia diversas estruturas, incluindo políticas culturais, políticas públicas e o sistema da arte. Além disso, a dissertação aborda outras ações de instituições públicas e privadas, enfatizando a importância de estudos e proposições artísticas que questionem essa lógica de mercado, transcendam fronteiras geográficas e promovam novas relações de poder. A pesquisa teve o intuito de tentar ampliar os diálogos com a cidade, ultrapassando os limites dos espaços convencionais das artes, bem como as rotas culturais e turísticas tradicionais.

⁹ “Técnicamente chamado de empena cega, como explica Narcélio Grud - idealizador e organizador do Festival, a pintura é feita nas paredes de edifícios sem janelas para que a imagem não seja interrompida. O responsável pela obra é o grego Ino, um dos 25 artistas internacionais convidados para o Concreto. No portfólio, ele tem trabalhos executados em diversos países, a exemplo da Espanha, Bielorrússia, Itália e Estados Unidos, sempre utilizando técnica semelhante”. Diário do Nordeste. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/fortaleza-tem-primeiro-mural-em-grande-escala-1.1449414>. Acesso em: 25 de out. de 2024.

Figura 1 – Graffiti do artista grego Ino para o Festival Concreto em 2015



Fonte: Diário do Nordeste. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/fortaleza-tem-primeiro-mural-em-grande-escala-1.1449414>. Acesso em: 25 de out. de 2024.

Questiono-me, então: O que quer dizer a obra? Pois, nesse processo, há, também, uma dinâmica comunicacional construída a partir do ato de criação da obra, bem como da observação do público. No entanto, apesar de a obra possibilitar tal processo de comunicação, não se verifica uma necessidade – e, em muitos casos, nem mesmo a possibilidade – de leitura ou compreensão tal qual a ideia da/do artista. Assim, algumas vezes é possível encontrar uma explicação da artista/do artista sobre determinada obra (caso haja patrocínio por algum evento ou se a artista/o artista proporcionar a explicação em algum site ou repositório de registro), mas é algo, certamente, mais complexo de acessar, principalmente por ser uma arte de rua, uma expressão artística encontrada, por vezes, espontaneamente no cotidiano da cidade. Por outro lado, nesse processo de tentarmos decifrar uma obra, mesmo com uma ideia distinta da/do artista, desenvolvemos, a partir de nossas experiências, nossa própria percepção sobre a obra. Isso ocorre, pois, no processo de observação, buscamos referências no que já conhecemos, significando o que estamos a ver a partir do conhecimento de mundo individual. Ou seja, há um processo involuntário de leitura sobre a obra a partir de ideias, experiências e conhecimentos anteriores a cada uma/um de nós.

Outro ponto importante abordado pela arte urbana refere-se sobre sua relação com a resistência; ou seja, a arte urbana pode ser entendida como “pequenos pontos de resistência, muitas vezes localizados, mas que podem gerar uma desterritorialização do espaço, fazendo com que os seus usos e sentidos possam ser alterados, reinventados, colocando na resistência

uma possibilidade de invenção” (Araújo, 2017, p. 94). Desse modo, atrelar o termo resistência à arte urbana pode resultar em algumas questões: enquanto uma arte efêmera – podendo resistir ao tempo ou não, ser coberta por outra arte ou não –, ao estar na rua, quando esta pode vir a desaparecer por vários fatores; e, para além disso, estar diretamente ligada a uma de suas possíveis gênesis (a ser detalhada melhor posteriormente), como meio de resistência política, contestação sobre algo (um governo, uma ideia, alguém, etc). Nessa segunda forma, aponto para a arte urbana enquanto protesto, ou seja, uma forma de reclamar que comunica resistência, como, por exemplo, na Ditadura Militar brasileira (de 1964 a 1985). Desse modo, entendo a resistência como um fazer subversivo que transforma os espaços, sendo a arte urbana uma das formas para essa remodelação.

Resistência aqui pensada como pequenas rachaduras no concreto por onde a natureza insiste em crescer, como uma possibilidade de divergir das grandes certezas, dos caminhos predefinidos, dos destinos, como uma possibilidade de ser autor da sua própria história, de ser parte da cidade. [...]São pequenos pontos de resistência, muitas vezes localizados, mas que podem gerar uma desterritorialização do espaço, fazendo com que os seus usos e sentidos possam ser alterados, reinventados, colocando na resistência uma possibilidade de invenção. A arte urbana, nesse sentido, pode ser entendida como uma prática de resistência que opera a partir da leveza. (Araújo, 2017, p. 94).

Ainda sobre a citação acima, a autora menciona a arte urbana como uma forma de resistência a partir da leveza, não enquanto uma negação a algo pesado, mas como o uso de algo pesado para subverter e construir/reinventar algo leve. É "a busca de leveza como reação ao peso de viver" (Calvino, 2003, p. 41). Assim, entendo que a arte urbana possa trazer um pouco de leveza, mesmo que efêmera (Araújo, 2017), na alteração da paisagem urbana, construção de novos espaços, criação de novos sentidos.

Trazendo ainda um pouco mais a questão dessa segunda forma de como a arte urbana pode estar associada ao termo resistência, abordo também a questão do corpo feminino na cidade e o que comunica a ação do fazer arte urbana na cidade por esse corpo, aproximando aqui um pouco mais sobre as escritas dessa pesquisa. Em meio ao processo da pesquisa de mestrado, deparei-me com algumas mulheres atuantes na arte urbana, questionando-me sobre o número reduzido de artistas mulheres atuantes; desse modo, meu olhar de pesquisadora migrou naturalmente (ao final da dissertação, concluindo com uma promessa para pesquisas futuras no doutorado) para observar e acompanhar essas mulheres artistas. A intenção dessa pesquisa também encostava/encosta em mim, pois, enquanto mulher, compartilho a inquietação sobre o que é caminhar pelo espaço urbano, conhecendo as nuances perigosas de adentrar os espaços (literais e metafóricos) enquanto corpo feminino. Desse modo, naturalmente, a pesquisa desembocou no desejo de contar as trajetórias de mulheres artistas na arte urbana, com

foco (mas não excluindo outros tipos de arte urbana) no graffiti (também por ser uma categoria majoritariamente masculina). Interessa-me os meandros desse fazer, como fazer, bem como o que comunica (ou o que se propõe a comunicar).

Pensando no caminhar da cidade e no acompanhar das artistas, bem como suas indicações por outras artistas, utilizo-me da cartografia como metodologia para essas escritas, abordando a importância da processualidade como algo valioso, pensando a construção da subjetividade como parte dessa processualidade. Segundo Rolnik (2011, p. 23), “a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis”. É pensar na pesquisa como uma cartógrafa/um cartógrafo, relacionando-se com pessoas, espaços, locais, tempos, impressões ao mesmo tempo, compreendendo que, ao entrar em campo, sempre há processos em curso (Barros; Kastrup, 2015).

Além da cartografia, esboçam-se aqui os principais objetivos dessa pesquisa: acompanhar os processos de produção de obras de arte urbana feita por mulheres, no intuito de trazer luz para essa ação de resistência política dessas artistas; a partir disso, então, abordar questões de gênero, interseccionalidade, feminismos e representatividades na atuação e disputas sociais desses corpos femininos, trazendo para diálogo as dificuldades em ser artista de arte urbana enquanto mulher; abordar a arte urbana como forma de comunicação inevitável¹⁰, irreversível e relacional, ao fazer mediações simbólicas no observar das obras por aquelas/aqueles que fazem e por aquelas/aqueles que a observam; fazer uma caminhada junto com algumas artistas e suas obras, na intenção de manter um registo de suas produções, mais uma forma de visibilização para seus trabalhos, enquanto resistência na disputa de espaços para corpos femininos na sociedade.

Destarte, apresento, a introdução desta tese como uma espécie de “mapa noturno” (Martín-Barbero, 1997), que está dividida em quatro capítulos mais a conclusão. O primeiro capítulo intitula-se por *A ARTE URBANA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO NA CIDADE*, um capítulo que se propõe a fazer um panorama do Estado da Arte e que apresenta os subtópicos: *1.1 Arte urbana, graffiti e pixação: alguns conceitos*, com um estudo da arte sobre os conceitos de arte urbana, quais suas formas de gênese, como podem ser apresentados, quais técnicas possíveis, nomes de artistas que ajudaram a traçar a história dessa expressão artística, etc. O subtópico *1.2 Cidade e memória: breve panorama sobre a arte urbana na cidade de*

¹⁰ O ato de ver como uma ação sem neutralidade (aprofundado mais a frente). Olhamos algo e tentamos entender a partir do que conhecemos na vida.

Fortaleza aborda um panorama sobre a história da arte urbana, especificamente, em Fortaleza. Aqui, observam-se algumas pesquisas, eventos, coletivos e artistas que ajudaram a construir a cena da arte urbana na cidade de Fortaleza.

Já o segundo capítulo, *MULHERES DA ARTE URBANA: COMUNICAÇÃO E QUESTÕES DE GÊNERO*, abordo as artistas que me ajudarão a compor essas escritas e memórias femininas, bem como me ajudarão a construir esse mapa de atuações artísticas. Ceci Shiki, Bruna Beserra, Alexandra Ribeiro e Raisa Christina serão as “entradas” nesse caminhar de experiências. Elas serão apresentadas no decorrer dessa pesquisa, bem como sugerirão outras artistas para compor essa cena. Proponho com essas escritas, pensadas a partir da cartografia, uma pesquisa-intervenção que veja no próprio ato do pesquisar, do dialogar entre as artistas, do indicar de artistas, do relatar das suas rotinas, bem como dos processos de suas obras e da comunicação do texto da tese enquanto criação de conexões entre mulheres, um ato de resistência de corpos femininos. Em *2.1 Selo Coletivo e o Teatro da Praia*, trago uma vivência com o primeiro coletivo apenas de mulheres (que se tenha informação) atuantes em arte urbana na cidade de Fortaleza. Aqui, além da história enquanto registro desse coletivo de mulheres, há a narração de uma vivência da produção de um graffiti com as artistas, as relações com a produção artística, as artistas, o muro e a cidade. Em *2.1.1 Ceci Shiki, Selo Coletivo e maternidade*, trago algumas das experiências da artista desde o início de sua trajetória artística, sua participação no Selo Coletivo, nas duas edições, bem como sua atuação na atualidade. Posteriormente, ao tratar do tópico referente a Ceci, foi possível abordar questões relacionadas à maternidade, bem como à forma como mulheres artistas que são mães se organizam para continuar a produzir suas obras. Em seguida, com *2.1.2 Bruna Beserra, Selo Coletivo e produção cultural*, falo também sobre a trajetória da também integrante do Selo Coletivo, seu início nas artes, bem como suas atuações em produção cultural. Em *2.2 Dinha e a representatividade racial*, apresenta-se por um tópico que traz a experiência narrativa de uma oficina de graffiti ministrada por um dos grandes nomes da cena da arte urbana em Fortaleza, a Alexandra Ribeiro, conhecida por Dinha. A artista traz suas referências e questões políticas de representatividade feminina e racial para sua atuação artística. Em *2.2.1 “A minha imagem por si só já se comunica”*: *Dinha, graffiti e subjetividade*, a artista fala sobre suas nuances na produção de suas obras, sua trajetória no graffiti, bem como nos museus, e como ela mantém sua essência. No tópico *2.3 Raisa Christina: do papel para o muro*, abordo a trajetória da artista, bem como sua trajetória de obras feitas em papel, sua especialidade, para a produção de graffiti, suas impressões sobre a arte urbana e experiências de pintar na rua. Em *2.3.1 Raisa Christina e a representação do corpo feminino*, abordo suas inspirações quanto seu desejo em pinturas

sobre o corpo feminino, o retrato e a maternidade. Em *2.4 Téia: a pioneira do graffiti*, abordo a trajetória da artista que é tida como a primeira mulher grafiteira que se tenha registro. Trata-se de uma microação de não esquecimento das narrativas mantidas na oralidade e na memória das artistas sobre Téia. Já no *Capítulo 3: CUMBU COR: EXPERIÊNCIAS 2021 e 2022*, abordo a experiência narrativa do evento de arte urbana que acontece no Cumbuco, uma pequena vila de pescadores que fica a 25 quilômetros de Fortaleza, evento composto, em sua maioria, por artistas de Fortaleza. O capítulo é apresentado a partir da vivência de duas edições, em *3.1 CumbuCOR 2021* e *3.2 CumbuCOR 2022*, contemplando as diversas nuances vivenciadas durante o evento, bem como as interações com as/os artistas e a produção de graffiti.

No *Capítulo 4, O QUE É SER MULHER E ATUAR NA ARTE URBANA?*, apresentam-se os tópicos *4.1 Corpo feminino e a cidade* com um levantamento de mulheres atuantes na arte urbana, pensando em criar uma rede de conexões entre as artistas, bem como documentar seus nomes e trabalhos que comunicam a resistência de seus trabalhos para atuais e futuras pesquisas. O tópico *4.2 Cidade, arte urbana e comunicação* aborda um debate sobre a importância das mulheres na arte urbana e alguns possíveis significados dessa importância nos campos social, político e artístico. Nesse tópico também apresento um mapa rizomático, fruto de mapeamentos das relações com as artistas, e com outras mulheres, também produtoras de arte, que elas trazem. A imagem é uma microação política, construída a partir da cartografia, um método de pesquisa inventivo, que visibiliza os nomes e relações das artistas a partir da ideia do *texto-caminho*, um conceito de escrita que se baseia na vida e experiência das relações, mostrando o texto e o caminhar como formas fluidas, que se misturam e se constroem ao mesmo tempo, ao passo que também age como um fazer político dessas mulheres artistas. Quanto mais se faz, mais há para mostrar e para se compartilhar, criando uma grande conexão de mulheres, que foram incentivadas e incentivam outras mulheres.

Ainda sobre o texto-caminho, trata-se é um conceito que criei a partir da compreensão que a vida e a pesquisa se misturam, entendendo a tese como um processo inventivo do fazer, desfazer, recalculando, descartar e refazer. Trata-se de um criar inventivo que estará em toda a tese, a partir de mapas, rizomas, pinturas, falas, figuras, esquemas, conversas, relatos, etc. Compreender que o texto-caminho é a etimologia dele próprio, como um criar a partir do criar, é fundamental para que se siga nessa leitura de mãos dadas comigo. Desse modo, em cada ilustração que usei como abertura do capítulo, seja de minha autoria ou das artistas (escolhidas por elas), na citação de uma música, no entender do nome das artistas como “entradas” cartográficas a tecer o fio da escrita, em todos esses processos estará a ideia-base do texto-caminho.

Por fim, em *CONCLUINDO (UM PROCESSO CONTÍNUO)*, apresento o arremate final dessas escritas, no entanto não em um formato finito, já que entendendo que a pesquisa continua para além do momento final de escrita da última linha; continua a se fazer junto com a vida e comigo, em outros projetos, outros textos, outras pesquisas ramificadas.

Traço, portanto, como quem desenha um triângulo equilátero, um panorama igualmente importante sobre a pesquisa que aqui pretendo desenvolver: 1.o graffiti, como um testemunho do mundo e das histórias da Contemporaneidade, bem como da minha própria; 2. a comunicação, que acontece a partir da mediação entre a imagem, a artista que faz a obra, e aquela/aquele que a observa, entendendo comunicação a partir das relações e enquanto um meio de documentar nossa existência; e o 3. o texto-caminho, uma narrativa comunicacional inventiva que entende que a pesquisa acontece no momento que se faz, de “mãos dadas” com a vida”.

Instruções de uma cartógrafa: Não há instruções!
Vai andando, vai sentindo, quando viu... já foi,
já voltou... vai de novo!



2 A ARTE URBANA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO NA CIDADE

*todo dia a paisagem é a mesma,
mas a cada vez que olho ganha
nova camada
fecho os olhos e agora é paisagem
na memória
superfícies
sobrepostas*

Marília Garcia¹¹

2.1 Arte urbana, graffiti e pixação: alguns conceitos

A arte urbana é um tipo de arte que perpassa a história de diversas sociedades, narra movimentos e revoluções – por ser feita na rua e possuir fácil acesso daquelas e daqueles que passam –, questiona (também) o *status* institucional da arte residir apenas nos museu, fricciona a disputa territorial entre artistas, proporciona o encontro da observadora/ do observador a partir do deslocamento pela cidade, é efêmera – podendo durar dias ou anos, ser alterada ou coberta por outra obra, propaganda ou demais intervenções no espaço urbano.

A origem do graffiti apresenta-se a partir de muitas vertentes, o que faz com que sua história não seja tida a partir de um único ponto de vista, tanto por pesquisadoras e pesquisadores como por artistas. Isso se dá por ser uma prática com milênios de história e diversas ramificações, dificultando uma hierarquização ou padronização sobre o que é realmente graffiti, quais são seus elementos descritivos e quando surgiu. No entanto, há duas grandes concepções sobre o início do graffiti: a) uma mais temporal, ou seja, mais focada nos primórdios dos primeiros achados de escritas que se assemelham com graffiti – focada na temporalidade –; e b) outra mais política, que apresenta em suas raízes o *modus operandi* ligado ao protesto, uma das principais marcas do graffiti¹².

Sabe-se do início do graffiti a partir de diversas fontes e referências históricas. Dessa forma não há como dizer qual seria mais fiel, pois se algumas são tidas como referências por se datarem da época das cavernas, onde se escreviam e pintavam as atividades dos grupos, outras, mesmo cronologicamente mais distantes, apresentam um caráter estético e intencional de contestação e reclamação mais semelhante, como escritas em Pompeia, Maio de 1968 na França e movimentos nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980. (Lemos, 2019, p. 5).

¹¹ Garcia, 2023, p. 10.

¹² Saliento também que, a partir desses dois pontos há também outras ramificações do graffiti, pois ele acompanha o desenvolvimento das sociedades, e, com isso, adquire novas formas de uso.

A concepção temporal, a partir dos primeiros achados de imagens/escritas semelhantes, reconhece as pinturas rupestres¹³ como os primeiros registros do graffiti, já que são os primeiros achados semelhantes à pintura em paredes. Feitos em cavernas, apresentavam-se com intuito de comunicação entre as tribos, registro da rotina, rituais, atividades de caça, rotas, celebrações e, de modo geral, a história desses grupos. Datadas da Pré-História, há 40 mil anos, as primeiras pinturas rupestres foram encontradas na Austrália, no entanto, também há outros registros em Chauvet¹⁴, pintadas há 30 mil anos, e em Lascaux¹⁵, há 17 mil anos, ambas na França (Farias, 2015).

Figura 2 – Pinturas retratando animais na Caverna de Chauvet



Fonte: Disponível em <https://veja.abril.com.br/ciencia/arte-rupestre-de-caverna-francesa-e-a-mais-antiga-ja-encontrada-diz-estudo/>. Acesso em: 15 set. de 2022.

Apresenta-se acima, a partir da imagem, o que pode ser o registro de alguns animais e um tipo de caminho, algo que se aproxime de um mapa, ambos capazes de transmitir alguma informação sobre trajetos e espécies de animais. Percebo, então que “a prática do *graffiti* é bastante antiga, remetendo, de acordo com alguns autores, até mesmo às pinturas rupestres encontradas nas paredes das cavernas e que possuíam qualidades ritualísticas” (Pennachin, 2012).

¹³ “As primeiras evidências da arte rupestre foram encontradas na Austrália há 40 mil anos e, desde então, fizeram-se mais comuns em todo o mundo. Em Chauvet[#] foram pintadas há 30 mil anos e em Lascaux[#] há 17 mil anos. Algumas evidências trazem nas cidades antigas – na China, no Egito e Pompeia e Roma, na Itália – a presença do surgimento de murais como uma característica comum entre elas. Esse fato também pode ser observado vista a necessidade histórica temporal dessas sociedades de transgredir algo imposto, passar alguma mensagem, denúncia ou questionamento” (Farias, 2015).

¹⁴ Caverna de Chauvet ou Chauvet-Pont-d'Arc está localizada ao sul da França.

¹⁵ Complexo de cavernas ao sudoeste da França.

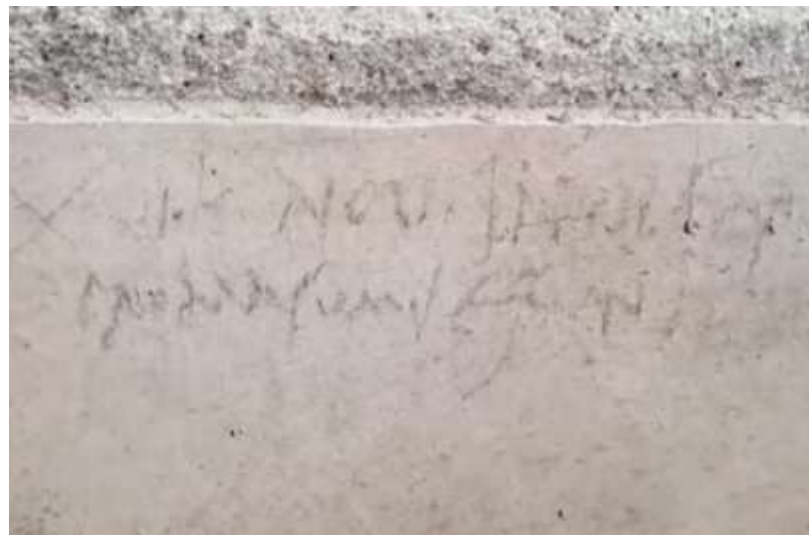
Dessa forma:

Alguns pensadores são da opinião de que estamos lidando com um fenômeno que se iniciou na pré-história, quando nossos ancestrais pintavam o interior das cavernas ritualisticamente. As pinturas rupestres seriam, assim, uma das primeiras formas de registros dos hábitos e da cultura de civilizações anteriores ao advento da escrita ocidental. Nesse sentido, podem ser compreendidas como uma forma de escrita alfabética posteriormente desenvolvida e que é reconhecida como marco zero da história. (Pennachin, 2012, p. 51).

Assim, ao considerarmos que o graffiti tenha ligação direta com as pinturas rupestres, é possível pensarmos na relação comunicacional entre aquelas e aqueles que fazem para aquelas e aqueles que leem/veem. Para além disso, há também a presença da demarcação territorial, pois se nas pinturas rupestres a demarcação servia como aviso que outra tribo esteve presente, no graffiti da Contemporaneidade há também uma delimitação do espaço através da arte que reside na rua.

Em paralelo, na concepção do graffiti político, temos como foco sua função contestadora, outra importante característica do graffiti. Nesse critério, então, apresentam-se, por exemplo, as antigas cidades da China, Egito, Pompeia e Roma, com alguns dos registros mais antigos compostos por escritas e desenhos contestatórios.

Figura 3 – Graffiti em Pompeia no Parco Archeologico di Pompei



16

Fonte: Disponível em <https://forbes.com.br/colunas/2018/10/novo-grafite-de-pompeia-pode-reescrever-a-historia/>. Acesso em: 15 de set. de 2022.

¹⁶ “Na imagem podemos ver uma escritura do graffiti feita em carvão na parede da sala na área Régio V da cidade de Pompeia antes da erupção do vulcão Vesúvio que veio a dizimar toda a cidade, convertendo todas e todos em pedra devido à grande quantidade de lava vulcânica. A princípio a inscrição é lê-se: ‘XVI K Nov’ que significa ‘o 16º dia antes dos kalends (primeiro) de novembro, ou 17 de outubro’, e posteriormente encontrada toda a inscrição: ‘XVI (ante) K (alends) Nov (includi) em [d] ulsit pro masumis esurit [ioni]. Il 17 ottobre lui indulse al cibo in modo smodato’, que significa ‘Em 17 de outubro, ele se entregou à comida’. Disponível em: <https://forbes.com.br/colunas/2018/10/novo-grafite-de-pompeia-pode-reescrever-a-historia/>. Acesso em: 15 set. de 2022.

Para além de escritas contestatórias, apresentam-se também, em Pompeia, escritos com informações sobre a cidade, avisos, anúncios e propagandas espalhados pelos muros. “Dois tipos de inscrições compõem esse campo: *programmata* e *edicta munerum edendorum* [‘cartazes eleitorais e anúncios de apresentações no anfiteatro’], por um lado, e *graphio inscripta*, por outro” (Funari, 1997, p. 3)¹⁷. Segundo o autor “os primeiros [...] eram anúncios, enquanto os segundos eram intervenções individuais voltadas para o público” (1997, p. 3). Essas escritas apresentavam-se para o uso cotidiano da vida social, como as escritas encontradas na antiga Pompeia, a partir do exemplo trazido por Funari (1997, p.9):

(Cum) de(d)uxisti octies, tibi superat (=superest), ut (h)abeas sedecies. Coponium fecisti. Cretaria fecisti. Salsamentaria fecisti. Pistorium fecisti. Agricola fuisti. Aere minutaria fecisti. Propola fuisti. Laguncularia nunc facis. Si cunnu(m) linxseris, consummaris omnia.

“Já desempenhou oito, superará dezesseis. Trabalhou como taberneiro, ceramista, salsicheiro, padeiro, agricultor, bronzista de quinquilharias, vendedor de rua; agora é ceramista de pequenos vasos. Para completar, só falta praticar o cunilíngua”.

Traçando um paralelo com uso do graffiti como propaganda e anúncio, o artista cearense Robézio, um dos integrantes do coletivo de arte urbana Acidum Project¹⁸, mencionou em sua fala para a Apresentação Projeto Babélicos, SENAC, em 2014, que no início da carreira, ao fazer graffiti nas ruas, mesmo que em terrenos baldios, acontecia com frequência a abordagem de pessoas relatando insatisfação e incômodo pelas pinturas. O artista afirmou que passou a explicar que o grupo estava a fazer anúncios de propaganda, um meio de subverter a intervenção negativa das pessoas¹⁹, cessando assim as interrupções. Segundo ele:

Pois é, quando você está fazendo um trabalho de arte, você tá sendo, sei lá, marginalizado. E é isso, se a dona de casa sair, abrir o portão e te ver fazendo alguma coisa que é um trabalho de arte, ela não vai querer, mas se ela ver o cara lá com aquela sacolinha e tal, pintando um nome, ela vai falar alguma coisa, mas não vai chamar a polícia. Você pode estar fazendo a propaganda de um grupo de extermínio, não importa, se é propaganda é trabalho²⁰.

Retomando a imagem encontrada em Pompeia (no Parco Archeologico di Pompei)²¹, apresenta-se uma dualidade sobre o graffiti, principalmente ao pensarmos em termos de

¹⁷ Transcrição da Mesa-Redonda “Opinião pública e produção literária”, coordenada pelo Prof. Dr. Antônio Silveira Mendonça, com a participação de A.S. Mendonça, N.L. Guarinello e P.P.A. Funari. Fonte: <https://www.academia.edu/4831269/>. Propaganda_escrita_e_oralidade_em_Pompeia. Acesso em: 28 març. de 2023.

¹⁸ Fonte: <https://www.instagram.com/acidumproject>

¹⁹ “Desse modo, o que se opõe diametralmente ao grafite é a publicidade: enquanto o primeiro busca um efeito social de forte carga ideológica ou, de algum modo, transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do enunciado e assim sua intenção comunicativa é antes de tudo funcional para um sistema social, político ou econômico” (Silva, 2001, p.6).

²⁰ Transcrição de Fala de Robézio Marqs – Apresentação Projeto Babélicos, SENAC em 28.03.2014 (In, Farias, 2015).

²¹ Fonte: <https://forbes.com.br/colunas/2018/10/novo-grafite-de-pompeia-pode-reescrever-a-historia/>. Acesso em: 15 set. de 2022.

significados no Brasil, que criou uma definição específica para imagens mais caligráficas, pixo ou a pixação. Tal escritura cria uma fricção identitária sobre seu significado. Fala-se graffiti ou pixo? Em qualquer outro local do mundo essa questão é facilmente respondida como graffiti, mas no Brasil temos muito bem diferenciado os termos pixo e graffiti, como comenta Gitahy (1999), que entende as inscrições de Pompeia como pixação ao falar que: “a julgar pelas paredes de Pompeia, cidade vitimada pela erupção do vulcão Vesúvio, em 24 de agosto de 79 d.C., e por isso preservada, predominavam xingamentos, cartazes eleitorais, anúncios, poesia, praticamente tudo se escrevia nas paredes” (Gitahy, 1999, p. 20).

Contestação, comunicação e ação política são conceitos que perpassam o graffiti. Nesse sentido, os graffiti, sejam eles das pinturas rupestres ou dos muros urbanos, geram uma intervenção com o espaço, proporcionando uma reflexão daquela/daquele que observa. Há uma relação de mediação proporcionada pelo graffiti: mensagem da/do artista → graffiti → comunicação → observadora/observador. Além disso, apresenta-se como um elemento contestatório por ser feito (na maioria das vezes) na rua, em espaços não convencionais, ou até fora dos limites legais da sociedade. Sua presença traz, em sua concepção, a ação política primeiramente pelo “simples” fato de existir. Se há um rabisco, uma pintura, um pixo na porta de um banheiro, por exemplo, sua presença quebra regras da comunicação formal e normas sociais preestabelecidas, tornando-se, assim, mesmo que de forma rudimentar, um ato de expressão política. Ao analisar os graffiti feitos nas ruínas de Pompeia e os graffiti contemporâneos, é possível perceber um ponto em comum: ambos partem de um desejo humano de marcar e comunicar algo, seja registros do dia a dia, culto a divindades, impulso estético por “carimbar” algo ou contestações. Todos partem da necessidade de comunicar, firmando-se como uma declaração da existência de quem o fez.

Por outro lado, enfatiza-se também a importância do graffiti enquanto movimento social nos anos de 1960 e 1970 (Gitahy, 1999), com o movimento de *hip hop* nos EUA, movimento negro e movimento latino, que buscavam uma afirmação identitária em um contexto de segregação racial e opressão social. Há, também nesse ponto, o graffiti enquanto ferramenta modificadora de expressão artística e protesto político por parte desses grupos. É claro que seu caráter comunicacional e ato político acontecem a partir da sua essência – comunica por ser uma imagem com significado; e é político por estar, em sua maioria, em espaços que friccionam o olhar, como a rua –, no entanto, apresenta-se também enquanto uma força de luta associada a esses movimentos. Há de se ter o cuidado em não inviabilizar o graffiti enquanto movimento cultural político, delegando a ele “apenas” uma ação de prática artística ou vandalismo. Pensar

apenas por esse viés é correr o risco de esvaziar seu poder identitário com esses movimentos sociais.

Pensando nisso, é importante citar também que o graffiti tem forte referência em movimentos na Europa e Estados Unidos, como, por exemplo: em Maio de 1968²² com os movimentos estudantis na França, que contestavam contra os valores morais da época, lutas de classe e gênero, ou seja, o graffiti como “linguagem, utilizada de ‘arma de reivindicações’, surgia nos muros como uma atitude ante-media” (Fonseca, 1981, p.18). Assim, “durante a revolta estudantil iniciada em Maio de 1968 em Paris, vimos como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade” (Gitahy, 1999, p. 21). Pensando também nos Estados Unidos, em Nova Iorque²³, especificamente, temos a presença do graffiti associado ao início dos bailes de *hip hop*, bem como com a organização Zulu Nation, criada pelo africano Afrika Bambaataa. Em meio aos bailes *blacks*, ao som de *hip hop* e com apresentação de *breakdance*, Dj’s cantavam e reclamavam sobre a situação precária de miséria e desigualdade social das pessoas que viviam em guetos americanos, mais especificamente no Brooklin. Era em meio a esse cenário que, simultaneamente, aconteciam pinturas ao vivo (A-mi, 2017a).

Figura 4 – “Debaixo dos paralelepípedos, a praia”, um dos mais célebres slogans de Maio de 1968



Fonte: (Foto: Philippe Gras). Disponível em:

<https://epoca.oglobo.globo.com/mundo/noticia/2018/05/paris-1968-2018.html>. Acesso em: 15 set. de 2022.

Desse modo, essa segunda vertente sobre o graffiti, que comunica a contestação enquanto protesto, é a que mais encosta na concepção do graffiti que conhecemos na

²² Em nomes de meses usamos sempre letra minúscula, no entanto, por se tratar de um período da história instituído amplamente, usa-se a letra maiúscula.

²³ Nova York em inglês. No entanto opto por usar a grafia brasileira.

Contemporaneidade. Uma forma comunicacional que acontece na rua e para a rua, para que seja vista por todas aquelas e todos aqueles que percorrem o espaço urbano como, por exemplo, os que estamparam os muros que dividiam a Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental, e os muros brasileiros do período da Ditadura.

Aproveitando a citação sobre os nos muros de Berlim, na Alemanha, e nos muros de diversas cidades brasileiras na época da Ditadura, é importante retomar uma diferença que só é possível no Brasil: a existência dos termos *pixo* e *pixação*. No Brasil há muito claramente uma distinção entre esses dois termos, sendo o *pixo* ou *pixação*²⁴ (até hoje ilegal) uma expressão mais próxima da escrita, do alfabeto – mesmo que por vezes não seja compreendido para quem observa. Com a compreensão direcionada para quem pratica o *pixo*, “o termo *pixação*²⁵ existe somente no Brasil e refere-se a um movimento específico que se originou na cidade de São Paulo” (Pennachin, p. 37, 2012). Ainda sobre esse termo temos que:

No Brasil, no entanto, o termo *pixação* é utilizado para denominar um tipo de graffiti marcado pela monocromia e fundamentado principalmente no desenho de letras e na assinatura de seus autores, chamados então de *pixadores*, e dos grupos aos quais pertencem, conhecidos como *galeras*, *grifes*, *uniões*, ou *famílias*. (Pennachin, 2012, p. 201).

Com uma distinção estética muito clara aqui no Brasil, a *pixação* apresenta-se mais ligada ao campo da escrita e do monocromático (em sua maioria na cor preta), contrapondo-se ao graffiti, que é esteticamente mais colorido, com o uso de formas e cores – o que proporcionou sua aceitação e legalização, ao contrário da *pixação*. O *pixo* ainda é relacionado a uma visão de cidade suja e atrelado a algo marginal, sendo marcado por simbologias de gangues e demarcação de territórios, “falando de algo que, não fosse justamente pela grafia aparentemente cifrada que os *pixadores* usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, *pixo* é política e arte

²⁴ No Brasil é costume distinguir-se o grafite propriamente dito das *pichações*, que consistem em certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens, em especial os menores, provavelmente entre doze e quinze anos, escrevem, escrevem seus nomes e os enfeitam com formas estilizadas. O ponto de risco desses grafemas não está tanto no que dizem, pois afinal não passam de letras de um nome ou de um sobrenome, mas no local em que são inscritos: a fachada do último andar, de um edifício, o cimo de uma ponte. Isso levou-me a pensar que se trata mais de um grafite-acrobacia, herdeiro do circo e do espetáculo. Essa modalidade de **pichações** influenciou o grafite e o fez participar de expressões mais ambientais que propriamente contestatórias ou contra-ideológicas” (Silva, 2001, p. 5. grifo próprio).

²⁵ O dicionário Housaiss da língua portuguesa não admite o termo “*pixação*” e usa o termo “*pichação*”. “Já o termo *pichar* aparece com as seguintes explicações: No mesmo Dicionário, ‘*pichador*’ não é definido como sinônimo de ‘*grafiteiro*’, e o termo ‘*pichar*’ é assim definido *Pichar*: [v.] 1-[t.d.] aplicar ou colocar piche em (‘*pichou* o piso para criar uma camada impermeabilizante’) 2-[t.d.] escrever, rabiscar (dizeres de qualquer espécie) em muros, paredes, fachadas de edificios etc. (‘*pichou* o nome da gangue na parede da igreja’) 2.1-[t.d.] escrever ou rabiscar dizeres políticos em (‘*candidatos sem consciência costumam pichar os muros*’) 3-[t.d.int.infrm.] falar mal de, maldizer (‘*a crítica pichou muito o filme do rapaz*’) (‘*gostava muito de pichar*’)” (Houaiss: 2001, p.2207).

também” (Anjos, 2010²⁶). Destarte, o pixo também apresenta a territorialização, ou seja, quanto mais um nome é repetido nos muros e quanto mais difícil for o local da pixação, mais renome a pixadora/ o pixador terá. Como no exemplo a seguir:

Figura 5 – Pixação em comemoração aos 30 anos do grupo Garotos de Rua no Centro da cidade Fortaleza, Ceará (GDR), em 2022



Fonte: Arquivo pessoal.

²⁶ Entrevista para o jornal Folha de São Paulo sobre a 28ª e a 29ª edições da Bienal de São Paulo.

Figura 6 – Museu Nacional da República em Brasília é pichado com dizeres "Fora Temer"



Fonte: Foto: Aldair Fernando/Arquivo pessoal. Disponível em <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/museu-da-republica-do-df-e-pichado-pela-2-vez-contra-governo-temer.ghtml>. Acesso em: 15 set. de 2022.

Nos dois modelos de pixação, logo acima, observam-se duas situações: a primeira com a pixação em comemoração aos 30 anos do grupo Garotos de Rua (GDR), onde a leitura/decodificação não é possível apenas por sabermos os códigos do alfabeto; e a segunda onde muito claramente é possível entender a mensagem de contestação política com a mensagem “fora Temer”. Com isso, exemplifica-se como nossa comunicação não é algo natural, criado pela natureza, tal qual nossa respiração, mas sim um artifício que desenvolvemos para estarmos em contato e transmitirmos mensagens. Ao vermos códigos que não conseguimos decodificar, percebermos o caráter artificial da comunicação, seja ela por imagens, signos, letras, ou o simples gesto de anuir/concordar com a cabeça.

Após aprendermos um código, tendemos a esquecer sua artificialidade: depois que se aprende o código de gestos, pode-se esquecer que o anuir com a cabeça significa apenas aquele “sim” que serve desse código. Códigos (e os símbolos que os constituem) tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos (o mundo dos fenômenos criativos, tais como o anuir com a cabeça, a sinalização de trânsito e os móveis) nos faz esquecer o mundo da “primeira natureza”²⁷. (Flusser, 2024, p. 88).

²⁷ Ainda sobre essa ideia de “primeira natureza”, o Flusser (2024, p. 87) ainda fala: “Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”: na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. Por isso a teoria da comunicação não é uma ciência natural, mas pertence àquelas disciplinas relacionadas com os aspectos não naturais do homem, que já foram conhecidas como “ciências do espírito” (*Geistwissenschaften*).

Ou seja, ao usarmos constantemente códigos e símbolos, passamos a pensar que são naturais, que nasceram juntamente com o ser humano, e não que foram criados por ele com um objetivo específico: o de comunicar-se. É tanto, que esquecemos que o simples gesto de acenar positivamente com a cabeça trata-se também de uma forma de comunicação. Pois, quando o gesto está em nosso repertório diário, ele deixa de ser visto como algo artificial, passando a ser visto como um ato natural. Desse modo, é compreensível a estranheza de vermos certos signos, como algumas pixações, e não conseguirmos acessar a decodificação, o significado. Isso acontece por não dominarmos esses códigos.

Assim, compreendida também como um ato político — por ser contestadora e questionadora de espaços públicos e por resistir apesar de ser considerada ilegal —, a pixação constitui um ato transgressor que, por sua natureza, deve ser realizado de maneira clandestina. Ela pode denunciar um lugar de visibilidade que muitas/muitos reclamam não possuir, ou um espaço de reivindicação social ou política. Tal prática pode ser tida como ato político justamente porque “o ato de pixar é, por natureza, uma insatisfação com o capitalismo, com a propriedade privada, com as estruturas sociais instituídas”²⁸. Compreendo, então, que o pixo, bem como a pixação, são conceitos complexos. Suas naturezas oscilam sempre entre vandalismo e arte. Desse modo, não há certeza sobre seus conceitos, seja a partir da ótica da arte contemporânea, pela sociologia ou pelas grafiteiras e pelos grafiteiros, que, frequentemente, até ignoram os vieses das artes ou da sociologia em momentos de pixação. Torna-se, então, difícil encaixar o pixo (e nem pretendo nessas escritas) em um determinado padrão ou conceito. Seria o pixo o uso de letras “incompreensivas”? No entanto, tais letras só são pixo se forem feitas em *spray*, excluindo-se outro tipo de materialidade? Pixo no museu deixa de ser pixo? Há muitas questões que ainda friccionam essa expressão artística, seja na academia, entre artistas, seja entre pixadoras e pixadores. Reafirma-se através de uma ação que intervém nos espaços públicos e privados, frequentemente sem autorização. Trata-se, portanto, de um fenômeno mutável, que desafia as normas estéticas e urbanas, não aderindo a categorias convencionais de regulamentação do Estado ou da arte convencional.

Desse modo, uso os termos pixação/pixo e graffiti para compor a discussão sobre a origem dessas práticas, as diferenciações e as relações ao longo da história, apresentando uma visão única presente apenas no Brasil. Em Portugal, por exemplo, o termo graffiti é utilizado para todo tipo de pintura feita na rua, seja com intuito (na maioria das vezes) de questionamento

²⁸ Fala do pixador Grilo sobre as manifestações contra a Copa do mundo no Brasil, especificamente os jogos que aconteceram em Fortaleza. Disponível em: <https://revistaberro.com/reportagem/pixadores-de-fortaleza-promovem-serie-contra-a-copa/>. Acesso em: 15 set. de 2022.

social e político, incluindo também as inscrições em muros, uso de *tags*, inscrições não autorizadas (pixo no Brasil), seja como imagens coloridas (graffiti no Brasil). Costa (2016) afirma que “a primeira forma de expressão do graffiti intitula-se de ‘tag’, enquanto ato de escrever o nome, alcunha, símbolo ou nome código nas ruas com latas de *spray*, canetas, marcadores numa parede ou em qualquer outra superfície urbana” (p. 11). Ou seja, o uso de *tags*, *sprays*, assinaturas geralmente monocromáticas (e quase sempre na cor preta) e de rápida execução, com uma tipologia gráfica estilizada que gera uma comunicação mais efetiva entre aquelas e aqueles que praticam.

Como mencionado anteriormente, onde há expressão social é necessário que haja um olhar de atenção, e o pixo pode também ser isso, uma forma de expressão enquanto ato político. Por outro lado, ressalta-se que a pixação não é necessariamente um ato político de justiça ou contestação²⁹. No entanto, sua presença indica que algo na sociedade está não corre bem, como exemplificado pelas pixações relacionadas à demarcação de territórios por facções criminosas, uma realidade bastante comum no Brasil contemporâneo. Ainda sobre isso, Alexandre Barbosa Pereira (2020) menciona a realidade de jovens de periferia que sofrem uma necropolítica que determina quais vidas são menos importantes que outras, exibindo uma violência estrutural que segrega e define quem pode morrer. Nessa perspectiva, a pixação atua como uma resposta violenta apropriada pelas facções criminosas, que decidem disputar o poder vigente pelo Estado, colocando, assim, a população mais carente em uma dupla situação de perigo e morte. Ainda segundo o autor, ele afirma:

Assim, a pixação lembra que há vida em São Paulo, apesar da necropolítica que se impõe sobre a cidade. Essa intervenção visual urbana poderia ser definida, portanto, muito mais como o epitáfio da eliminação dos espaços comuns numa cidade vandalizada e trucidada do que efetivamente como um vandalismo. (Pereira, 2020, p. 10).

Mbembe (2016), outro autor que também aborda o conceito de necropolítica, descreve como o Estado, a partir de suas estruturas de poder, decide quais vidas podem ser preservadas e quais podem ser violentadas. Ao falar de São Paulo, o autor exemplifica a pixação, nesse cenário utilizado por facções criminosas, como uma disputa por esse poder, colocando as cidadãs e cidadãos em meio a um “fogo cruzado”.

É compreensível, então, que devido sua relação com movimentos associados a gangues e crime organizado (pois a pixação era e continua a ser usada também como uma demarcação de território, algo presente na disputa territorialista entre facções criminosas), a pixação ainda

²⁹ Outro exemplo é são as pichações com declarações de amor, como por exemplo: “‘Ah, ah, beija-me’, um pixo feito pelo artista multimídia brasileiro Hudinilson Júnior” (Gitahy, 1999, p. 22).

seja socialmente vista como algo marginal, causando rejeição social, além de sua estrutura (“garranchada e suja”) ser vista como sujeira na cidade.

Cumprе ressaltar, ademais, que tal marcação territorialista não é exclusiva da pixação, ocorrendo também no graffiti. No início do movimento *hip hop*, por exemplo, com a produção de bailes feitos em Nova Iorque, na década de 80, as marcações de *tags* (as assinaturas das autoras/autores) estampavam as ruas. Tais marcações eram meios de protestos, inclusive, em espaços como o dos vagões dos trens que cortavam a cidade nova iorquina, levando os nomes de grafiteiras/grafiteiros. Os trens, enquanto meio de locomoção que percorre a cidade, serviram perfeitamente como *outdoor* de demarcação, exibindo marcas/nomes/*tags*.

Ainda sobre as semelhanças entre o graffiti (como movimento social e político e não o associado às escritas na Pré-História) e a pixação, é importante apontar que ambas surgiram enquanto forma de vandalismo, uma contravenção, algo ilegal e feito sem permissão nos muros da cidade, com o intuito de reclamação social. Assim, a mesma contravenção e ilegalidade contida ainda na pixação também esteve presente no início do graffiti

O graffiti é um termo derivado da palavra italiana *graffito* que significa risco ou arranhura, ou seja, algo marcado, talhado. A partir da descrição do Pequeno Dicionário Michaelis Italiano-Português/ Português-Italiano define *graffiare* como “[v.t.] arranhar, unhar. [fig.] ofender levemente; roubar, afanar” (Polito: 1993, p. 144, *In* Pennachin, 2012, p. 37) e é tido, portanto, como “uma escarificação, e associado a termos pejorativos como “ofender”, “magoar”, “espicaçar” e “roubar” (Pennachin, 2012, p. 37). A partir da etimologia da palavra, pode-se compreender que o sentido original do termo graffiti originou-se como uma espécie de cicatriz, ou como uma “imagem tatuada” (Baudrillard, 2006, *In* Pennachin, 2012, p. 38), ou seja, algo marcado, que, atualmente, em sua maioria, é feito com tintas e *spray*.

Figura 7 – Marcas feitas em folhas de cactos na cidade de Salvador, Bahia³⁰



Fonte: Pennachin, 2012, p.38.

No dicionário internacional de língua inglesa Cambridge³¹, encontramos o termo graffiti atrelado aos graffiti de Nova Iorque, originados na década de 1970. Já no dicionário de língua portuguesa Houaiss não há a presença do termo graffiti, mas sim grafite “[s.m.] rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos com *spray* de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc., de uma cidade; grafito” (Houaiss: 2001, p. 1473, *In* Pennachin, 2012, p. 40). Muitas são as significações dadas ao termo graffiti e suas associações com sua origem, bem como sobre o que podem ser hoje. Percebe-se, com isso, que o graffiti, bem como a pixação, são termos contraditórios, assim como seus significados na história social. Talvez, justamente,

³⁰ Legenda criada pela autora citada: “graffiti realizado em folhas de cactus na cidade de Salvador, Bahia”.

³¹ Cambridge International Dictionary of English.

“[pl. n.] words or drawings, esp. humorous, rude or political, on walls, doors, etc. in public places. “The subway walls are covered in graffiti”. “A woman without a man is like a fish without a bicycle” is a well-known piece of feminist graffiti.”. “Keith Haring was a New York graffiti artist”. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/graffiti>. “[pl.n.] palavras e desenhos, principalmente em tom humorístico, rude ou político, nas paredes, portas, etc. ‘Os muros do metrô estão cobertos de graffiti’. ‘Uma mulher sem um homem é como um peixe sem bicicleta’ um pedaço de um famoso graffiti feminista’. ‘Keith Haring foi um artista grafiteiro de Nova Iorque’” (Acesso em: 15 set. de 2022. Tradução: autora).

pelo fato de suas origens estarem misturadas, mas ao mesmo tempo terem especificações que os fazem seguir por caminhos diferentes na representação social. Dessa forma, ainda sobre o significado do graffiti, Jean Baudrillard menciona que tal expressão seja, ou tenha iniciado como, uma subversão da organização social da paisagem urbana:

Assim, esclarece-se a significação política dos graffiti. Eles nasceram da repressão das manifestações urbanas nos guetos (...) E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental. (Baudrillard, 2006, p. 103).

No entanto, como mencionado anteriormente, o graffiti mesmo com sua origem atrelada ao ilegal (assim como a pixação), à contestação e à reclamação social, teve sua trajetória feita por outro caminho que não o do pixo (tido como ilegal e marginal). Ela enveredeou pelo caminho da aceitação legal e social através de suas cores e formas, expressões “mais artísticas” que passaram a enfeitar os muros das cidades. Suas cores, desenhos, painéis e murais passaram a fazer parte da paisagem urbana, ganhando aceitação popular e legalidade. Ainda sobre a caracterização da arte do graffiti Jo A-mi (2017a, p. 25) menciona que,

[...] a utilização da arte do grafite, arte legitimada, que no dizer dos(as) artistas é “intervenção”, “ato de demarcar território”, “técnica com cores”, “arte com spray”, “objeto de higienização de espaço e de inclusão social”, “arte para as ruas e para as pessoas”, tornou-se recurso para expressão social de artistas com diferentes graus de engajamento políticos-ideológicos: que vão de expressões menos abrangentes (como a apresentação de um personagem desvinculado de qualquer perspectiva crítico-social) aos mais engajados com seus “painéis temáticos nas comunidades das periferias das cidades.

Ou seja, o graffiti enquanto expressão artística, ganhou reconhecimento em diversos espaços, permitindo que grafiteiras e grafiteiros tivessem maior liberdade (salvo algumas situações que extrapolam os limites do graffiti e encostam em outras questões como raça, classe e gênero, de que falarei adiante) de produção meio à rua e às pessoas que passam. Socialmente, essa expressão artística tem conquistado espaço e reconhecimento no campo da arte, distanciando-se da esfera da ilegalidade, ainda associado à pixação.

Com grandes murais, cores, festivais de arte urbana, aderência ao mercado, popularização no campo da arte e para o grande público, o graffiti tornou-se uma expressão aceita pela sociedade, e um dos motivos seria por “parecer mais arte” que a pixação. É notável observar seu crescimento exponencial por empresas em campanhas publicitárias, lojas e espaços físicos. Percebe-se que, devido à significativa aderência do público aos espaços com esse tipo de intervenção, haja um eficaz meio de comunicação a partir do graffiti, além de um maior convívio com esse tipo de arte, o que possibilita maior aceitação. Há também, na

Contemporaneidade, a busca do público por “espaços instagramáveis³²”, uma situação que tem ganhado cada vez mais atenção em tempos supercompartilhamento da vida a partir de aplicativos de interação social. A “febre” dos espaços instagramáveis é uma tendência cada vez mais recorrente, que causa aderência ao espaço que oferece esse cenário, com pessoas que vão aos seus estabelecimentos também em busca de uma foto, gerando engajamento em seus perfis pessoais de mídia social. É uma situação vantajosa para ambos os lados, tanto para o local que proporciona espaços instagramáveis – pois, quanto mais pessoas forem ao seu local/estabelecimento, mais pessoas verão e virão, criando uma rotatividade alta de clientes – quanto para as/os visitantes do local instagramável, que, com a “presença registrada” no estabelecimento, comunicam aos seus seguidores que estão frequentando o “espaço da moda”, uma espécie de lógica do pertencimento. Os murais de graffiti em estabelecimentos como restaurantes, escritórios, bares e demais pontos de comércio facilitam o fluxo de pessoas, e, conseqüentemente, possibilitam um crescimento na aceitação dessa arte. O capitalismo, que a tudo “engole” e a tudo cria a necessidade de possuir, não seria diferente com essa expressão artística (contemporânea).

Aprofundando um pouco sobre alguns conceitos de arte, especialmente no que se refere à arte contemporânea, observa-se que uma de suas em essências reside no exercício de provocação dos sentidos, não se propondo a representar algo, como um tipo de resposta-chave ou gabarito. Questionadora por natureza, a arte contemporânea supera a ideia de apenas contemplação, pois é feita com o intuito de desestabilizar, fazer a observadora/ o observador se questionar, criar ressonâncias. Desse modo, a compreensão de uma obra de arte urbana pode exigir mais do que o contato inicial, solicitando um tempo maior de maturação sobre a obra, ou até explicações da/do artista. Trata-se de um processo, por vezes, incômodo e demorado.

³² “O Instagram foi lançado no dia 6 de outubro de 2010 como aplicativo exclusivo para telefones com o sistema IOs – Sistema Operacional dos produtos Apple – e foi concebido pelo brasileiro Mike Krieger e pelo norte-americano Kevin Systrom” (Musse, 2017, p. 137).

Ainda sobre o uso do instagram, Musse (2017) afirma que “para obter sucesso nessa nova relação de exposição de si, fomentada pelas redes sociais, o sujeito passou a pensar e a trabalhar a sua apropriada imagem não mais na forma despreziosa e natural, porém, de forma consciente e pensada. Por imagem de si nos referimos às fotografias e os vídeos postados, mas também aos textos, itens compartilhados e comentários que são, na maior parte das vezes, pensados antes de serem publicados nas redes, afinal hoje, para além do poder para se autorrepresentar, os sujeitos têm consciência da força e da eficiência da construção de suas identidades nas redes” (Musse, 2017, p. 74).

“Espaço instagramável” é aquele que oferece um espaço atrativo para fotos para que, na maioria das vezes, sejam postadas nas redes sociais, em especial o *Instagram*, com marcação de geolocalização. Quanto mais postagens sobre determinado local “instagramável” mais famoso o local fica e mais pessoas querem reproduzir a mesma foto, gerando uma espécie de ciclo publicitário.

Um dos fatores que pode proporcionar um possível estranhamento na arte contemporânea é a multiplicidade de materialidades para sua produção, podendo ser absolutamente tudo: pintura, escultura, instalações, mobiliário, bordado e, inclusive, o próprio corpo, no caso da performance; enfim, o que a artista e o artista julgar necessário para sua expressão. No entanto, por outro lado, o conceito/a ideia sobre cada obra de arte contemporânea não reside em sua materialidade, mas no tema. Cauquelin (2005), ao citar as obras e atuação de Marcel Duchamp, um dos maiores expoentes da arte contemporânea, fala que:

A arte não é mais para ele uma questão de conteúdo (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. [...] “O meio é a mensagem”. [...] ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu. Ou, ainda, textos, jornais, notas, publicações... (Cauquelin, 2005, p. 92-94).

A partir da citação, pode-se compreender que, primeiramente, o sentido de uma obra de arte contemporânea está muito mais na intenção do que em sua materialidade, que também é escolhida a partir da intenção, da subjetividade, do tema que a/o artista quer expor. Qualquer coisa pode ser trazida como obra na arte contemporânea, pois há uma liberdade para se falar de tudo e de múltiplas formas. O cotidiano de alguém, a cena da rua, alguém tomando café, o salto de um trampolim; essa arte refere-se muito mais a quem a produz e ao motivo pelo qual foi produzida. A obra só se torna obra quando a/o artista diz que é obra, quando esta/este produz a obra, e, como Rancière menciona: “a partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade. A especificidade não será dada, enfim, pela técnica em particular, mas pelos códigos de apresentação”³³. Em segundo lugar, outra característica peculiar à arte contemporânea é, como fala Duchamp, o “continente”, ou seja, as instituições que a legitimam, já que muitas obras apresentam objetos “comuns” em suas composições, conferindo-lhes a alcunha de arte contemporânea a partir da intenção/ação que se quer passar e do local onde se encontra, com alguma instituição ou alguém que as valide. Assim, sobre isso, Cauquelin comenta que o:

“Estado contemporâneo” que esse sistema não é mais esse sistema que prevaleceu até recentemente, ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção dela de acordo com o antigo sistema [**arte moderna**]. É justamente nesse ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo. (Cauquelin, 2005, p. 15, grifo próprio).

³³ Fala de Rancière em entrevista para a Revista Cult Uol em 30 de março de 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 08 fev. de 2023.

Penso que uma das grandes questões sobre a arte e, conseqüentemente, a questão que cerca esse “mal-estar” apresente-se na tentativa constante de definição. No entanto, o conceito de arte contemporânea é mutável, portanto, torna-se compreensível que haja essa “estranheza” por parte da espectadora e do espectador ao observar uma obra. O que se encontra é uma ruptura com um padrão estético da arte do belo pelo belo, lidando, na verdade, com propostas de arte conceituais, com obras emancipadas das materialidades tradicionais, migrando para uma pluralidade de práticas, usos, materiais e formas. Não obstante, não é incomum o incômodo que a arte contemporânea cause, pois nos obriga a questionar sobre o conceito artístico com que nos deparamos a partir da obra, relacionando-nos com ela para além do momento contemplativo da exposição. Creio que muito mais do que questionar “o que é arte, é necessário questionarmos sobre quando é arte?”³⁴ (Goodman, 1978, p. 66-67). Apresenta-se o exercício de compreensão de que algo pode funcionar, em certo momento, como uma obra de arte e, em outro momento, não. Trata-se, na verdade, da intencionalidade da ação que reside nesse objeto. Ora, “uma pedra normalmente não é nenhuma obra de arte se estiver na entrada da garagem, no entanto pode vir a ser quando exposta em um museu de arte”³⁵ (Goodman, 1978, p. 67, tradução própria), por outro lado “uma pintura de Rembrandt pode não ser mais uma obra de arte se usada para substituir uma janela quebrada ou enquanto um cobertor”³⁶ (Goodman, 1978, p. 67, tradução própria). A ela (arte) tudo pode interessar e tudo pode ser meio de uso para sua expressão, não sendo diferente com o graffiti, pois, “o graffiti, assim como as obras dadaístas, disparam contra o espectador como um projétil lançado contra todas as suas seguranças, expectativas de sentido e hábitos de percepção” (Viana, 2007, p. 25). Compreende-se, então, que na arte contemporânea tudo pode ser utilizado para sua composição, bem como o graffiti, capaz de problematizar tudo, criando fissuras na forma de ver as coisas, valendo-se também de seu fácil acesso, por ser constituída (inicialmente e majoritariamente) na rua. Afinal, o graffiti “é uma performance do experimental no *enviroment*, testa as ruas, as pessoas, as imagens e os suportes. Uma *action painting* que permite a ação do artista na rua” (Ramos, 1994, p. 143).

Como mencionado anteriormente, o graffiti passou a ser uma arte legalmente aceita, sendo “realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber pelo locatário ou arrendatário do bem privado”, segundo a lei brasileira n. 12. 408/2011. A presença de tal lei

³⁴ “When is an object a work of art or more briefly, as in my title, “When is art?” (Goodman, 1978, p. 66-67).

³⁵ “The stone is normally no work of art while in the driveway, but may be so when on display in an art museum” (Goodman, 1978, p. 67).

³⁶ “On the other hand, a Rembrandt painting may cease to function as a work of art when used to replace a broken window or as a blanket” (Goodman, 1978, p. 67).

apresenta alguns pontos sobre o graffiti: 1) aceitabilidade na sociedade e no mercado de arte, exigindo a criação de uma lei que oficializasse essa arte; 2) bem como o questionamento se ainda há legitimidade nesse tipo de graffiti, que, ao receber autorização, possa deixar de ser considerado graffiti, tendo em vista que uma de suas origens remonte à prática de contravenção, realizada em muros sem autorização. Ou seja, a arte contemporânea, como afirmado, agrega tudo que lhe for potente e possível para se comunicar, causando assim estranhamento, fissuras e reflexões no nosso modo de ser e de ver o mundo; o graffiti, sendo uma expressão genuinamente nascida para questionar, tornou-se também desse campo artístico, chegando, inclusive, a adentrar museus, friccionando ainda mais sua categoria enquanto graffiti, afinal: o graffiti foi agregado ao patamar de arte (contemporânea) por essa usar o que lhe prouver para sua prática, mas este perde sua categoria de graffiti enquanto arte que nasce nas ruas e de forma ilegal?

O graffiti sofreu abalo no seu caráter transgressor, a partir dos anos 1980, quando foi apropriado pelo sistema de arte. Vários fatores contribuíram para isso, entre eles a volta da pintura, com o Neo-Expressionismo trazendo nessa década a revalorização do gesto, da caligrafia do artista, e retomando aspectos presentes no Expressionismo Alemão e no Expressionismo Abstrato, a partir da sua relação com a matriz surrealista. Também a descoberta das qualidades abstratas da caligrafia oriental, apropriada pelos pintores de ação, e transmitida indiretamente aos neo-expressionistas, trouxe um elemento que aproximou o graffiti desse movimento. Na bad painting houve uma valorização da “má pintura”, no sentido de exacerbar os procedimentos considerados “incorretos” pela pintura tradicional, o que também colaborou para a aceitação por parte dos artistas dos procedimentos do graffiti, além de ajudar a legitimá-lo do ponto de vista formal. Também a efervescência do mercado de arte da década de 1980 pode ser citada como uma das condições que tornaram possível a absorção do graffiti pelo mercado de arte, potencializando e tomando proveito do seu valor comercial. Outro fator que parece ter contribuído para uma maior aceitação da linguagem do graffiti foi a quebra da “grande visão” entre cultura erudita e cultura de massa, a partir da Pop Art”. (Veneroso, 2006, p. 121).

Percebe-se, então, que esse é um questionamento que existe até hoje, apresentando debates e discordâncias recorrentes. Penso que o graffiti, mesmo tendo sido criado nas ruas e para as ruas, sendo uma comunicação para todas e todos que passam por esse espaço, pode sim ter um espaço em museus e galerias sem que se perca seu caráter contestador. Tanto 1) porque em ser uma arte que se iniciou marginal, o estar em instituições legitimadoras já é também parte da própria ação artística em si; quanto 2) por ainda proporcionar críticas, inclusive contra o próprio sistema de artes e as instituições, dentro desses espaços.

2.2 Cidade e memória: breve panorama sobre a arte urbana na cidade de Fortaleza

Nas palavras de Larrosa (2002), são nossas experiências que nos movem, mobilizam-nos, e, conseqüentemente, o que nos afeta. É assim que inicio essa conversa, *a priori*, sobre os questionamentos que me guiaram e me guiam, pois todo processo inventivo de escrita é resultado de experiências. O fazer da escrita nunca acontece do nada, do limbo; mas sim de ações e reações com pessoas, lugares e acontecimentos.

Partindo disso, e a partir dessas experiências, entendo os caminhos que tracei/traço pela vida e, conseqüentemente, por essas escritas. Compreendo hoje que minhas escolhas sobre o que pesquisar perpassam (indubitavelmente) pela cidade e pelo modo como ajo e reajo a ela. Formas de olhar os caminhos, quais caminhos seguir, como a paisagem urbana permanece ou se modifica com o tempo, suas instabilidades, bem como suas intervenções. A ideia, então, é compreender a relação entre meu corpo, a cidade de Fortaleza, a arte urbana, e, conseqüentemente, o que consigo comunicar a partir disso, pois é a partir daí que surgem as ramificações enquanto pesquisadora. Compreendo, então, que se a pesquisa é a experiência em si, a pesquisadora/ o pesquisador vivencia os processos ao entrar em campo:

[...] a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (Rolnik, 2011, p. 23).

O fazer da pesquisa, a metodologia, é um ponto muito importante do saber, pois nos apresenta o “guia” de como será desenvolvida a pesquisa, uma espécie de manual de instruções que conta sobre o que será colhido e como. Tentando sair do espectro dualístico entre pesquisa qualitativa e quantitativa, a cartografia transborda essa prática, friccionando a forma como a pesquisadora e o pesquisador podem desenvolvê-la, não sendo apenas um ato de colecionar dados, mas entendendo que também que tudo pode vir a ser parte dessas relações, estar junto com o processo³⁷. Assim, a cartografia apresenta a importância da processualidade como algo valioso, tendo a construção da subjetividade como parte dessa processualidade. Uma subjetividade que não reside em objetos, um mundo ou uma realidade preestabelecidos, mas no fluxo e nas relações das coisas entre si. Como alguém se relaciona com outro alguém, espaço, local, tempo, sensações. Assim, ao dizer que quando “um cartógrafo entra em campo há processos em curso” (Barros; Kastrup, 2015, p. 56), fala-se sobre essa processualidade, pois

³⁷ Ver Apêndice G.

não há especificamente um início ou fim da pesquisa, mas um processo em curso que essa pesquisadora faz parte. A partir disso, despertou-me a vontade de trazer tais experiências de forma misturada com a vida, diluída, como um *texto-caminho*, que se desenvolve na escrita ao mesmo tempo que vivencio as experiências e que caminho pela cidade com as artistas. É a partir dos conceitos de processualidade, pesquisa inventiva, e processo enquanto forma de pesquisa, que proponho também a ideia de texto-caminho, ideia essa que será apresentada em todo o texto.

Retomando um pouco sobre a cartografia, entendo que esse método não compreende apenas descrever situações, pessoas, locais de forma distanciada e totalizante, mas propõe observar o próprio processo inventivo e criativo do (meu)mundo, ou seja, compreende que todo o processo também faz parte da pesquisa (Kastrup, 2007). Enfim, a cartografia é um processo inventivo da própria pesquisa que se constrói na ação do pesquisar e que se torna aliada importante, compreendendo a pesquisa a partir de vários momentos e, ao mesmo tempo, observando a cidade e as obras de arte urbana, conversando com artistas, participando de ações na composição de obras de arte urbana, conhecendo novas possibilidades sobre a pesquisa. É um processo de acompanhamento de processos e percursos nos quais a pesquisadora e o pesquisador implicam-se, quebrando uma lógica pesquisadora-objeto/pesquisador-objeto, evitando reconhecer, nomear ou representar a realidade de forma cartesiana. Pesquisar na cartografia é entender que o conhecimento é processual, sendo impossível separar os momentos da vida, o sentir, os afetos da pesquisadora/do pesquisador. Assim, a pesquisadora/o pesquisador que se dispõe a tal prática “leva no bolso um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações – este, cada cartógrafo vai definindo e redefinindo para si, constantemente” (Rolnik, 2011, p. 67).

Como Ítalo Calvino menciona: “As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos” (1990, p. 44); frase que diz muito sobre o que são os percursos no viver a cidade e com a cidade. Minha relação é única, assim como, subjetivamente, a de todas/todos também o é, e, dentro desse misto de desejos e medos, a pesquisadora/o pesquisador se constrói e reconstrói tantas vezes nos espaços e trajetos. Conhecendo e reconhecendo espaços, lugares, paisagens, criando sensibilidades e relações de troca com a cidade; entendendo que a cidade não se resume a um plano de fundo que apenas observamos sem sermos afetados por ela, pois, mesmo que não haja relação direta com o discurso urbano, a cidade nos impõe seus próprios métodos e organizações a partir dessas afetações (Canevacci, 2004).

Trazendo Fortaleza para o centro da observação, a capital é uma cidade que possui 312.441 km² de área total, com 121 bairros (sem contar com as regiões metropolitanas) e está

dividida em 12 Secretarias Regionais, possuindo uma população de 2,6 milhões de habitantes, e sendo a quinta maior população do Brasil. É a quinta capital mais requisitada como destino turístico no Brasil, com uma extensão de 34 km de litoral. Assim, apresentando tantos quilômetros de praia, a capital da terra da luz³⁸ é uma das grandes cidades brasileiras que atrai turistas o ano todo, *a priori* por seu clima ensolarado, mas também por ser uma cidade com forte política turística, o que direciona o olhar estatal para uma organização pensada a partir do circuito turístico, priorizando certos espaços e bairros com melhor infraestrutura, eventos, editais etc.

Figura 8 – Graffiti de Raisia Christina e Alice Dote, situado no cruzamento da Avenida Heráclito Graça com Rua Nogueira Acioli, Centro, para o Festival Concreto de 2022



Fonte: Arquivo pessoal.

³⁸ “O Estado do Ceará ficou conhecido como Terra da Luz por ser a primeira província brasileira no século XIX a abolir a escravidão. Em 25 de março de 1884, portanto, quatro anos antes da promulgação da Lei Áurea, a antiga província concedia liberdade a cerca de trinta mil cativos. Segundo consta a história, o jangadeiro Francisco José do Nascimento, mais conhecido como o Dragão do Mar, já em 30 de agosto de 1881 bradou: ‘No Porto do Ceará não se embarca mais escravos’” (Miro; Suliano, 2010, p.4). Disponível em: https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/TD_89.pdf. Acesso em: 15 set. de 2022.

Figura 9 – Raisia Christina e Alice Dote na frente do graffiti de autoria das artistas, situado no cruzamento da Avenida Heráclito Graça com Rua Nogueira Acioli, Centro, para o Festival Concreto de 2022



Fonte: *Instagram* de Raisia Christina. Disponível em: <https://www.instagram.com/raisa.christina/>. Acesso em: 09 fev. de 2023.

Fortaleza também é uma cidade que vem apresentando um crescimento na arte urbana³⁹ com graffiti, lambe-lambe⁴⁰, estêncil⁴¹, muralismo⁴², pixo⁴³ e tantas outras formas de expressão artística. Dessa forma, a disputa territorial pelos espaços públicos e privados se consolidou na capital fortalezense, tanto pelo crescimento do número de artistas como pelo aumento de

³⁹ Vide a catalogação de obras por parte de pesquisadoras e pesquisadores como: Chagas (2015), A-mi (2017a, 2017b, 2019, 2020), Araújo (2019), Bezerra (2008), Diógenes (1998, 2015, 2017), Farias (2015), Ferreira (2011), Rodrigues e Bessa (2015), Silva (2013).

⁴⁰ “Técnica em que se replicam imagens com ajuda de cola ou grude (cola caseira) e demais linguagens como o *sticker*, o stêncil e o desenho livre com *spray*” (Moreira, 2021, p. 54).

⁴¹ Técnica formas vazadas, podendo ser de imagem ou letras, que servem como gabarito para reprodução de formas em alguma superfície. Pode ser feita com aplicação de tinta *spray*, rolinho com tinta ou alguma esponja suja de tinta. Geralmente usa-se o estêncil para reproduzir várias vezes a mesma forma ou para facilitar a ampliação da imagem na superfície. Sua escrita pode surgir como stêncil (originada do dicionário da língua inglesa) ou estêncil (forma aderida pelo dicionário de língua portuguesa) que é a que usarei nessas escritas.

⁴² Pintura de alguma imagem na superfície de um muro ou parede e que geralmente tem grandes escalas, sendo uma pintura vista a longas distâncias.

⁴³ Outro termo usado para pixação.

eventos e editais de apoio com foco na arte urbana, sendo incontestável a maior aceitação⁴⁴ com relação ao graffiti e ao muralismo. Assim:

O graffiti vem ganhando espaço cultural na nossa cidade, há algum tempo, através de *crews*, artistas individuais, eventos e festivais. O alcance conquistado pelo graffiti em Fortaleza, através de *crews*, artistas e eventos, fazem dele uma arte com mais aceitabilidade social em comparação à pixação, que popularmente não é considerada expressão artística. As cores vibrantes, imagens e painéis tomaram conta de alguns bairros de Fortaleza. Esse movimento possibilitou uma aceitação do graffiti à lógica do mercado no sentido de ser algo interessante, *cool*⁴⁵ ter um painel grafitado em lojas, paredões, instituições, prédios. (Lemos, 2019, p. 54).

Desse modo, em meio ao trajeto da cidade de Fortaleza, percebe-se que a arte urbana, em específico o graffiti, passou a ser mais presente, furando bairros, delimitando territórios, “sujando” espaços e colorindo ruas. São imagens que estiveram e estão presentes na vivência com a cidade de Fortaleza. Observar é atividade fundamental no fazer pesquisa cartográfica, no passear, no errar dos caminhos. O processo narrativo da cartografia leva em consideração por onde a pesquisadora/o pesquisador anda, o que vê, como escolhe contar sobre fatos que aconteceram nesses espaços, desenvolvendo relações entre a memória e a cidade.

A partir do guia de lazer da cidade temos os seguintes locais como parte dos principais pontos turísticos⁴⁶ de Fortaleza: Passeio Público, Parque do Cocó, Polo de Lazer Sargento Hermínio, Praia do Futuro, Beach Park, Praia de Iracema, Ponte dos Ingleses, Píer do Ideal, Feirinha da Beira Mar, Mucuripe, Mercado dos Peixes, Praça do Ferreira e saindo do movimento turístico mais tradicional, a Barra do Ceará⁴⁷. Assim, observando os trajetos dados pelo mapa turístico de Fortaleza, percebo uma predominância (no momento dessa pesquisa) na orla da cidade e em específico nos bairros Beira Mar e Praia de Iracema. Mas por qual motivo é importante trazer tais dados? No sentido de pensarmos que a construção desse percurso

⁴⁴ “Sei que o graffiti não se restringe apenas a imagens e que muitos apresentam suas expressões em letreiros, palavras, frases. O que pontuo é a proximidade da pesquisa em observar a relação entre o uso de imagens no graffiti e uma aceitação social da obra. Inclusive no Brasil, é notável uma melhor aceitação de intervenções com a presença de imagens e muralismos, em vez de palavras. Penso, então, que essa preferência é relativa à comparação com o pixo e a compreensão popular de ilegalidade” (Lemos, 2019).

⁴⁵ Palavra em inglês que quer dizer legal, sem problemas, bem, agradável.

⁴⁶ “Dados estatísticos demonstram a expansão desse segmento econômico. A Organização Mundial de Turismo (OMT) registrou um crescimento significativo do setor em 2010, com uma alta de 6,7% na entrada de turistas internacionais, ante uma previsão de 5% a 6%. O documento “Turismo no Brasil: 2011-2014”, elaborado pelo Conselho Nacional de Turismo, mostra que o mercado de viagens representa hoje 30% das exportações de serviços e 6% das exportações mundiais totais. No período de 1975 a 2000, o turismo teve um crescimento médio de 4,6% ao ano, enquanto o crescimento econômico mundial médio, medido pelo Produto Interno Bruto (PIB), foi de 3,5%. Esses dados, portanto, confirmam o crescimento mundial do segmento e a importância social que ele vem assumindo” (Belmino, 2018, p. 112).

⁴⁷ Fortaleza divide seus bairros por Regionais, sendo composta pelas Regionais I, II, III, IV, V, VI e Central. Observando as edições do Festival Concreto, com ações localizadas prioritariamente no Sentido Centro-Praia, as Regionais II, IV e Central. Disponível em: http://www2.ipece.ce.gov.br/atlas/capitulo1/11/pdf/Mapa_Regionais_Fortaleza.pdf. Acesso em: 15 set. de 2022.

turístico também guia certas organizações políticas, culturais e artísticas. Como por exemplo, grandes eventos que acontecem na orla da Praia de Iracema como o projeto Férias na PI⁴⁸, show de comemoração pelo aniversário de Fortaleza, show de comemoração de ano novo, dentre outros, o que centraliza turistas, bem como desloca a população da cidade para esses espaços. Indiretamente, uma das consequências que essas ações proporcionam, pensando no circuito da arte urbana, é que haja sempre uma grande concentração de eventos, editais, e intervenções de arte urbana nos mesmos espaços, principalmente no bairro Praia de Iracema, transformando em um grande ciclo: o bairro tem muita visibilidade turística (e de pessoas da própria cidade também), o que atrai mais artistas de arte urbana para esses espaços, que por sua vez atrai mais pessoas para o mesmo espaço. No meio disso, como uma das características marcantes da arte urbana, há a demarcação territorial, já que as artistas/os artistas buscam (também) ter suas obras em locais de grande visibilização (quanto mais pessoas avistarem sua obra, mais famosa ela se torna), sendo espaços de grande tráfego turístico uma dessas possibilidades.

A presença de espaços de fomento à cultura e à arte no bairro Praia de Iracema também reforça a contínua produção de arte urbana nesse espaço. Assim, considerando a efemeridade inerente à arte urbana, observa-se que a rotatividade das obras mais acelerada nesses espaços. Há ainda, uma intensificação dessa rotatividade proporcionada por eventos anuais de arte urbana, ou seja, a certeza cíclica da sobreposição de outras artes, restando apenas aos registros catalográficos (por fotos e vídeos). A Caixa Cultural, a Escola Porto Iracema das Artes, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Centro Cultural Porto Dragão, por exemplo, são centros culturais de fomentos à arte e à cultura que geralmente fazem parte do circuito de eventos associados à produção de arte urbana, além de estarem espaçados em poucos metros de distância.

⁴⁸ “O projeto Férias na PI (Praia de Iracema) tem como principal objetivo qualificar o processo de ocupação do bairro Praia de Iracema através de extensa programação artística e cultural, incluindo a difusão de diversas linguagens artísticas como música, dança, artes visuais, audiovisual, gastronomia, contribuindo dessa forma para a ampliação das oportunidades de difusão de tais linguagens artísticas e para o aumento da oferta da programação cultural para o público da cidade. As atividades desenvolvidas pelo projeto estão divididas entre o Centro Cultural Belchior e o bairro Praia de Iracema, ocupando as praias, calçadões, ruas, calçadas, bares, restaurantes e afins”. Disponível em: <https://www.institutoiracema.com/feriasnapi>. Acesso em: 15 set. de 2022.

Figura 10 – Intervenção de uma imagem do Google Maps, feito em 25/09/2022, às 15:00 horas, exemplificando a localização e distância entre os centros culturais Caixa Cultural, a Escola Porto Iracema das Artes, Centro Dragão do Mar



Fonte: Arquivo pessoal.

Como observado, no espaço de um quarteirão há quatro dos maiores centros públicos de fomento à arte e à cultura, todos no bairro Praia de Iracema. O Centro Dragão do Mar de Arte Cultura, a Escola Porto Iracema das Artes e o Centro Cultural Porto Dragão, por exemplo, fazem parte do circuito (geralmente) anual de um dos maiores festivais de arte urbana, o Festival Concreto⁴⁹, festival internacional de arte urbana, que incentiva e trabalha (também) associado a esses espaços em época de edições⁵⁰. Ou seja, anualmente esses espaços são “renovados” com intervenções de arte urbana proporcionadas pelo Festival Concreto. Aqui temos duas grandes formas de demarcação territorial pela arte urbana: através da visibilidade proporcionada pelo bairro turístico, boêmio e cultural; e a visibilidade da artista/do artista ao participar de um evento a nível internacional, com cobertura das grandes mídias (como tv aberta, rádio, e plataformas digitais como *Instagram*, *X* [antigo *Twitter*] etc.). Assim, compreende-se que ter uma obra (nesse caso de arte urbana) no bairro Praia de Iracema, por exemplo, possa ser um patamar de visibilização para essas artistas e esses artistas, atrelando a ideia de um espaço disputado e reconhecido no campo da cultura e arte. Estar lá é ser, consequentemente, reconhecida/reconhecido; trata-se da construção da imagem de um lugar e o que ele representa

⁴⁹ O Festival Concreto, para além dos espaços amplamente conhecidos na composição do circuito de graffiti na cidade de Fortaleza, também vem adicionando outras rotas como a cidade de Guaramiranga, no Parque Rachel de Queiroz (bairro Presidente Kennedy), Residencial Cidade Jardim II (no bairro José Walter), etc.

⁵⁰ Na última edição do Concreto (no momento dessa pesquisa) em novembro de 2023, bairros como Benfica (Avenida 13 de Maio, Museu de Arte da UFC - MAUC), Praia de Iracema (Porto Iracema das Artes) permaneceram como parte do cronograma do Festival. No entanto, houve também a presença do bairro Presidente Kennedy, especialmente no Parque Rachel de Queiroz, e de ações da cidade de Guaramiranga.

socialmente em um determinado tempo (pois há mudanças simbólicas dos espaços em cada época). Assim:

[...] a imagem de um lugar é formada por um processo cognitivo, que envolve a assimilação de informações históricas e da atualidade, bem como de fatos, mitos, crenças, estereótipos, enfim discursos os mais diversos, elaborados e divulgados pelos meios de comunicação de massa, dentre outros. (Sá, 2001, p. 23).

Como Sá (2001) menciona, “a imagem de um lugar é formada por um processo cognitivo que envolve assimilação de informações históricas e da atualidade”, ou seja, é sobre o que os lugares representam sobre determinadas ações em determinado tempo. A Praia de Iracema⁵¹, por exemplo, representa um lugar de incentivo à cultura e à arte, e a ela está ligada, dentre tantas outras coisas, também à ideia de “validação” na arte urbana a partir da visibilidade; sendo essa visibilidade tida tanto pelas artistas/pelos artistas (que almejam um espaço nesse local) quanto para as pessoas que e deparam com o local.

Figura 11 – Graffiti de Doug nas imediações da Praia de Iracema na Avenida Almirante Tamandaré⁵²



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2022.

⁵¹ “Recorrentemente, a Praia de Iracema é percebida como um bairro tradicional, bucólico, boêmio, turístico e aprazível, mas também como decadente e degradado; nesse sentido, existem diferentes construções simbólicas sobre o real, onde o poder das palavras para enaltecer ou recriminar esse bairro depende da legitimidade daqueles que a pronunciam” (Bezerra, 2008, p. 32).

“É certo que os governos estadual e municipal atraíram a atenção de moradores da cidade e turistas para esse bairro que se tornara a ‘vitrine’ de suas políticas administrativas. Ao edificarem esses espaços dedicados ao lazer, os gestores passaram a vender ‘pedaços’ da cidade, ou seja, transformaram-nos em mercadorias” (Bezerra, 2008, p.60).

⁵² @douggraffiti

Figura 12 — Graffiti de Ramon Sales nas imediações da Praia de Iracema na Avenida Almirante Tamandaré⁵³



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2022.

O Centro de Fortaleza, por outro lado, é um bairro com muitas contradições, com suas lojas e seu perímetro comercial que apresentam um lugar de intenso fluxo de pessoas durante o dia, sendo mais “vazio” durante a noite devido ao término do horário comercial⁵⁴. Por outro lado, é também local de moradia de um alto número de pessoas em situação de rua, como, por exemplo, na Praça José de Alencar e Praça do Ferreira, com várias famílias aglomeradas, especialmente durante a noite⁵⁵.

⁵³ @ramonsales

⁵⁴ O Centro é a área de Fortaleza que mais concentra espaços públicos com valor histórico e cultural, como praças, parques, calçadas e largos, tendo entre eles vários patrimônios tombados nas esferas municipal, estadual e federal. É uma região de grande fluxo de pessoas de forma sazonal devido ao alto potencial comercial e de diversas outras atividades (culturais, de lazer, educacionais e institucionais). Também se caracteriza como polo de atração turística e, conseqüentemente, econômica, fomentando oportunidade de emprego e renda para toda a população do estado do Ceará. Fortaleza Prefeitura. Regional 12. Disponível em: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/institucional/a-secretaria-321#:~:text=A%20Secretaria%20Regional%20Centro%20tem,resultados%20exigem%20prontid%C3%A3o%20e%20efic%C3%A1cia>. Acesso em: 23 out. de 2024.

⁵⁵ Em conversa com um homem em situação de rua, ele relata que essa aglomeração é tida como tática de proteção. Quanto mais pessoas estiverem juntas de noite, mais seguro será para elas/eles, pois todas e todos tentam se dar apoio e proteção na medida do possível.

O bairro Benfica⁵⁶ também apresenta grande número de obras de arte urbana, principalmente pixos. Com uma área com grande fluxo de pessoas, principalmente de estudantes universitários da Universidade Federal do Ceará e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), também apresenta outros espaços que proporcionam grande fluxo de pessoas como o Estádio Presidente Vargas, a pracinha da Gentilândia e o Centro de Educação de Jovens e Adultos (Ceja) Professor José Neudson Braga. O Benfica, assim como o Jacarecanga, foi um bairro desenvolvido inicialmente por sua função residencial ao abrigar famílias ricas e influentes no mercado de Fortaleza, bem como de uma classe média emergente de funcionários públicos e profissionais liberais (Chagas, 2015, p. 26).

Ao observar o bairro, percebe-se que na Avenida 13 de Maio⁵⁷ há uma grande quantidade de graffiti e pixos, mais especificamente: nos muros do Centro de Humanidades I e II; nos muros do Museu de Arte da UFC (MAUC); nos muros da Reitoria da UFC; bem como na Avenida Carapinima (em um dos muros por trás da Faculdade de Arquitetura da UFC); e na Rua Marechal Deodoro, um dos muros do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará.

Já nos bairros mais periféricos⁵⁸, a presença de arte urbana como uma marca simbólica do local – como acontece na Praia de Iracema, no Centro e no Benfica, por exemplo – é menos frequente, sendo os bairros Serviluz, Jangurussu alguns dos que apresentam mais obras. O Serviluz, por ser bairro de resistência ZEIS⁵⁹ e lar de artistas de arte urbana⁶⁰, e o Jangurussu

⁵⁶ “A origem do Benfica está relacionada com a expansão da cidade de Fortaleza a partir do Centro, tornou-se o mais aristocrático bairro no período compreendido entre o final do século XIX até final dos anos 1940. A parte do bairro denominada Gentilândia é memória de um dos mais ricos moradores, José Gentil, que possuía uma imensa chácara que foi desmembrada para dar origem a Reitoria da UFC, compor os quarteirões, as ruas e as praças do pequeno bairro da Gentilândia, implantado na década de 1930. O bairro Benfica é caracterizado como cultural pelos diversos equipamentos de ensino existente, como o campus da Universidade Federal do Ceará e o Instituto de Ensino Federal do Ceará, além de praças, bibliotecas, cafés e bares culturais.” Disponível em: <http://www.fortalezaemfotos.com.br/2010/11/o-velho-bairro-do-benfica.html>. Acesso em: 27 set. de 2022.

⁵⁷ “Rua Senador Catunda é uma das principais avenidas do bairro. Uma particularidade da Treze de Maio é a liberação dos muros da Reitoria e das Casas de Cultura da UFC para a produção de extensos murais de graffiti, desde 2007, inaugurado pelo projeto Acidum, e que vão sendo renovados aleatoriamente. Pode-se ver que é nesses muros, um de frente para o outro, que se concentram a maioria das intervenções urbanas do Benfica: graffiti, estênceis, colagens, pixações, cartazes políticos e outros signos que competem entre si nesses territórios” (Chagas, 2015, p. 49).

⁵⁸ Saliento que não é objetivo desta tese listar os bairros periféricos com mais intervenções de arte urbana. Tal catalogação seria impossível para essa pesquisa que já tem tantas nuances.

⁵⁹ Zona Especial de Interesse Social: “são porções de terras públicas ou privadas que buscam, prioritariamente, à regularização urbanística e fundiária dos assentamentos de baixa renda existentes e consolidados, além do desenvolvimento de programas habitacionais de interesse social e de mercado popular nas áreas não edificadas, não utilizadas ou subutilizadas, estando sujeitas a critérios especiais de edificação, parcelamento, uso e ocupação do solo”. Disponível em: <https://zonasespeciais.fortaleza.ce.gov.br/sobre>. Acesso em 30 març. de 2023.

⁶⁰ Alguns dos nomes atuantes da arte urbana no Serviluz são: Spote (@spot_ink), Jambo (@jambo_iink), Kong (@kong.silva), Priscilla (@eusomospris), Coletivo Servilost (@servilost).

por ter sido roteiro de uma das Edições do Festival Concreto, tendo o residencial José Euclídes como estandarte dessa ação, no qual diversos prédios do residencial tiveram suas laterais pintadas por obras de artistas⁶¹.

Como mencionado anteriormente, o bairro (o que ele representa) seria uma imagem criada a partir de um processo cognitivo que envolve assimilação desse espaço (Sá, 2001). Bairros e cidades não são apenas um aglomerado de casas, ruas, tijolos e estruturas arquitetônicas, mas o que representam para as pessoas. Assim, o que seria de fato uma cidade? Como desvendar e conhecer a cidade além de suas estruturas e dados geográficos? Quais vivências podem ser tidas e descritas sobre esses espaços e o que eles podem significar?

[...] apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. Para os errantes – praticantes voluntários de errâncias – são, sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações feitas a posteriori, com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas (como ocorre com a imagem ou cenário espetacular), mas sim experimentadas, com os outros sentidos corporais. (Berenstein Jacques, 2002, s/p).

Desse modo, cidades são construídas também a partir das relações das pessoas com os espaços, dentre os elementos que a compõem, como os lugares, as pessoas, e suas relações, visíveis e “invisíveis”. Ora, se desenharmos um mapa de nossos trajetos não apenas teremos deslocamentos geográficos explicitados ou marcas de quilometragens, mas de certo que também aparecerá referências de histórias que vivemos, experiências que nos fizeram ser as pessoas que somos hoje, sendo construído, assim, mapas afetivos. Destarte, e a partir desse ponto de vista, a arte urbana é também como um elemento presente na composição da paisagem urbana, que “surge como arte que nasce nas ruas e com as ruas. São manifestações e intervenções artísticas em meio aos espaços e territórios” (Lemos, 2019, p. 82) “estampando” a cidade e modificando a paisagem urbana.

Eis que surge um dos pontos de fricção dessas escritas: **o que é arte urbana e o que comunica para a cidade?** Trata-se de uma pergunta que pode haver muitas respostas, pois a arte urbana pode ser muitas coisas ao mesmo tempo – protesto, demarcação territorial, expressão artística, registro pelo registro, estética pela estética –, mas de fato é uma mensagem, um comunicar de alguém para outro alguém, com um processo de compreensão involuntário: pois ao olharmos tentamos imediatamente decifrar algo. Assim, tal expressão artística não se

⁶¹ Claro que não afirmo que bairros periféricos não tenham a presença de graffiti e artistas, o que me refiro aqui é a visível preferência por bairros com mais patrocínio turístico (como Praia de Iracema) por parte dos eventos e equipamentos de arte e cultura.

apresenta como a escrita, que se necessita do domínio de um código (a linguagem, o alfabeto) para compreensão da mensagem, pois:

Originariamente, *comunicar* – “agir em comum” ou “deixar agir o comum” – significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo. [...] os seres humanos são comunicantes, não porque falam (atributo consequente ao sistema linguístico), mas porque *relacionam* ou *organizam* mediações simbólicas – de modo consciente ou inconsciente – em função de um *comum* a ser partilhado. No âmbito radical da comunicação, essas mediações não se reduzem à lógica sintática ou semântica dos signos, porque são *transverbais*, oscilantes entre mecanismos inconscientes, palavras, imagens e afecções corporais. [...] Entende-se assim como o termo – oriundo do latim comunicação com o sentido principal de “partilha”, *communicatio/communicare* “participar de algo” ou “pôr-se em comum” – pôde terminar criando, no século XX, uma realidade própria a partir da sua antiga expansão metonímica do sentido de “coisa comunicada”. (Sodre, 2014, p. 7-8).

Ou seja, decodificar uma obra de arte urbana é também o partilhar de algo, partilhar de uma mensagem – que pode chegar de diversas formas para cada um de nós – “participar de algo” ou “pôr-se” em comum. Trata-se de entender a comunicação como algo inevitável, irreversível e sem repetição (Santaella, 2011, p. 21), ação que acontece também no encontro com a arte urbana. Desse modo, portanto, que mensagem de comunicação é possível entre quem observa a arte urbana? Pois, ao olharmos, recebemos códigos e mensagens através de um processo de leitura e reconhecimento; assim, por mais que essas mensagens não se coadunem com as ideias da artista/do artista, para a observadora/o observador significam algo a partir de suas vivências.

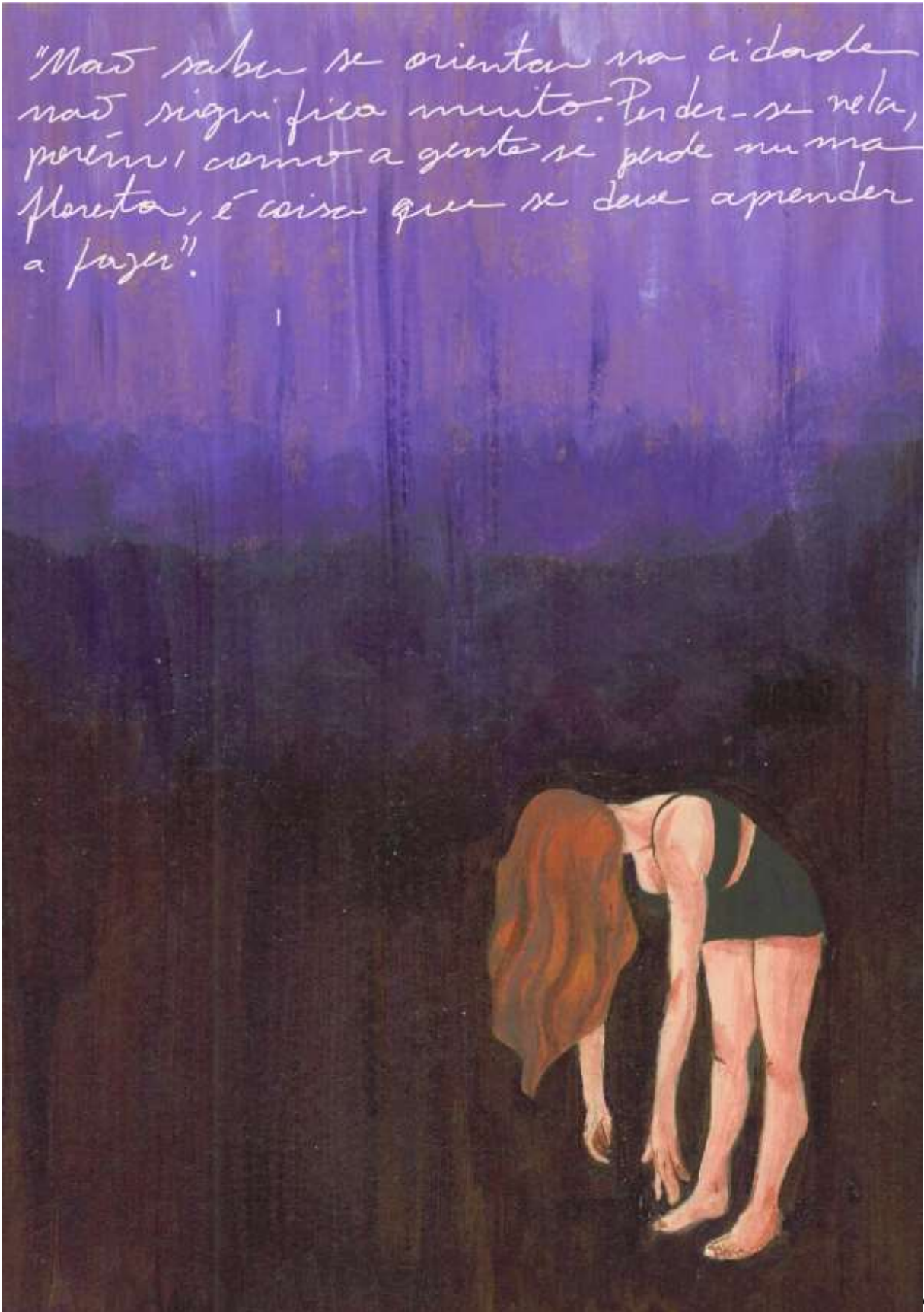
Ainda, e para além da ideia da comunicação de partilhar uma mensagem e de construção de relações (Sodré, 2014), é válido também pensarmos na comunicação, e aqui representada pela arte urbana, como um meio de registro, em uma tentativa de lidar com a finitude humana e a imensa irrelevância da existência humana. Trata-se de uma forma de resistir ao tempo (Flusser, 2024, p. 88-89):

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”. A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. (Flusser, 2024, p. 88-89).

Ou seja, o autor apresenta um papel existência na comunicação humana, ao entender que ela serve como um artifício para nos distrair da realidade sobre nossa condição solitária e inevitável sobre a morte. Somo seres “naturalmente” sozinhos com consciência sobre a morte que nos aguarda. Diante dessa angústia da morte, o autor traz a ideia da comunicação como um mecanismo que nos ajuda a fugir da percepção desprovida de sentido, já que o futuro é o fim,

a própria morte. Criamos e nos comunicamos como uma centelha de esperança de ficarmos na história, bem como de nos entretermos enquanto o grande momento do fim não chega.

"Mas saber se orientar na cidade
não significa muito. Perder-se nela,
perder-se como a gente se perde numa
floresta, é coisa que se deve aprender
a fazer".



62

⁶² Walter Benjamin, 1995, p. 73.

3 MULHERES NA ARTE URBANA: COMUNICAÇÃO E QUESTÕES DE GÊNERO

*neste poema
há um personagem
que aparece em todos os poemas:
o tempo
às vezes quase ninguém
nota sua presença*

Marília Garcia⁶³

3.1 Selo Coletivo e o Teatro da Praia

A partir de pesquisas anteriores, bem como convivência no mestrado em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará com Ceci Shiki, uma das integrantes, optei como um dos pontos de análise sobre mulheres na arte urbana o coletivo feminino Selo Coletivo, primeiro coletivo exclusivamente de mulheres atuantes de arte urbana na cidade de Fortaleza (que se tenha registro), unindo artes visuais, literatura, ilustração e arte urbana. A princípio, o grupo atuou entre 2009 e 2012 com quatro integrantes: Cecilia Shiki (Ceci Shiki), Bruna Beserra (Buh), Tereza Dequinta e Juliana Chagas (Juw), concentrando-se em aplicações de lambe-lambe. No entanto, entre 2012 e 2018 o coletivo desenvolveu algumas ações, como oficinas e curadorias, mas sem contar com a formação original e sem assinar com o nome Selo Coletivo.

Após um hiato de quatro anos, o coletivo retornou em 2018 com apenas duas das integrantes, Ceci Shiki e Bruna Beserra. A partir da aprovação para uma intervenção urbana no edital da segunda edição da Semana de Arte Urbana do Benfica (SAUB), já com o nome Selo Coletivo, as artistas retomaram às atividades. No entanto, tal retorno sofreu um atraso devido ao início da pandemia da Covid-19, havendo apenas uma oficina virtual de lambe-lambe, promovida pelo SESC-CE (Serviço Nacional do Comércio – Ceará).

⁶³ Garcia, 2023, p. 10.

Figura 13 – Pintura do muro do antigo e extinto bar Hey Ho no Bairro Praia de Iracema, próximo ao Dragão do Mar de Arte e Cultura. Na imagem, Ceci e Tereza (integrantes do Selo Coletivo), o artista Grud e outro grafiteiro



Fonte: Moreira, 2021.

Salienta-se que antes da formação do Selo Coletivo houve outro grupo, também composto pelas mesmas quatro artistas, além da junção de mais uma integrante, Camila Moreira. Intitulado pelo nome “Eu Tu Elas”, o nome foi escolhido a partir de uma exposição chamada “Lambe lá, lambe aqui”. Sobre isso a integrante Bruna Beserra comenta:

[...] O “Eu Tu Elas” começou dessa vibe de sempre tá texto, amorzinhos, declarações... Sempre começou assim [...] Se eu não me engano quando a gente se juntou e começou no Selo foi na mesma vibe, sempre querendo colocar algo na rua. A mensagem que ia junto o texto. [...] Eu lembro que teve muitas brigas sobre quem fazia fundo, quem fazia personagem, quem faz não sei o quê. Cecília só fazia árvore, Juliana só queria fazer boneca, Tereza só fazia textura. Eu queria fazer as frases. A gente era uma equipe. Cada uma tinha uma função. Num era? (Bruna, entrevista, 03/08/2018, *In* Moreira, 2021)⁶⁴.

Já enquanto Selo Coletivo, o grupo realizou a exposição TudoAoMesmoTempoAgora Ano 01 para o IV Festival BNB Agosto da Arte, no Centro Cultural do Banco do Nordeste em Fortaleza, havendo uma segunda exposição em 2012, no Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza. “Outra característica do Selo Coletivo é que além de ter sido um grupo de amigas, a formação em Artes Plásticas compartilhada pelo grupo traduziu-se na vontade de experimentação. Para o Selo a cidade é um local de intervenção, um ateliê aberto” (Moreira, 2021 p. 66).

⁶⁴ Moreira, 2021.

Figura 14 – Cartaz da primeira exposição coletiva, 2009



Fonte: Moreira, 2021.

Figura 15 – Exposição TudoAoMesmoTempoAgora, Ano 1, 2010



Fonte: Moreira, 2021.

Já em sua nova formação, posteriormente ao hiato, o Selo Coletivo foi selecionado no Edital Arte Urbana na PI (Praia de Iracema) em 2020⁶⁵, fomentado pelo Instituto Cultural

⁶⁵ “A Prefeitura de Fortaleza por meio do Instituto Cultural Iracema, pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, inscrito no CNPJ sob no 13.637.888/0001-10, com sede nesta capital à Rua dos Pacajus, no 123 – Praia de Iracema Organização Social na forma da Lei no 9637/99 e da Lei Municipal de Fortaleza no 8.704/03,

Iracema⁶⁶ em junho de 2020. No entanto, devido à crise ocasionada pela pandemia de Covid-19, só foi possível a realização da ação em setembro de 2021. Assim, por convite da artista Ceci Shiki, que já estava previamente avisada do meu interesse pela ação do Selo Coletivo, participei de parte da produção do graffiti para realização que teve como locação o Teatro da Praia, na Rua José Avelino, 662, Praia de Iracema, mais especificamente nas imediações do Dragão do Mar de Arte e Cultura. As pinturas iniciaram-se no sábado, 11 de setembro de 2021, por volta das nove horas da manhã. A equipe para a realização da pintura era composta pelas duas artistas do Selo Coletivo, Bruna (que conheci pessoalmente nesse encontro) e Ceci, e algumas pessoas para completar a equipe, como o artista Berin⁶⁷ e Mariana Domingues. No apoio, havia cerca de duas pessoas da produção do Instituto Cultural Iracema, responsáveis por fornecer comunicação entre os funcionários do teatro e as artistas, pois o teatro da Praia, mesmo em dia de sábado e sem apresentações, encontrava-se aberto para pequenos trabalhos de funcionários, como produção de peças de figurino e atividades administrativas, fato que ajudou bastante à equipe de pintura com o suporte técnico de produção. Ceci mencionou um pouco sobre o motivo de ela e Bruna terem escolhido aquelas imediações:

E porque aquele lugar? Porque a gente, uma vez um Dragão, num rolê, procurando um lugar para sair, a gente caminhou nessa rua até [...] era uma noite, no Dragão do Mar, não tinha tanta gente assim, e eu estava sem minha bolsa, minhas coisas estavam com ela. Eu preciso explicar essa história para contextualizar porque que a gente escolheu aquele lugar que tem a ver com edital. E aí a gente caminhou, ela com a bolsa dela, as minhas coisas na bolsa dela, [...] e veio um cara também mais alto, do nada, dizendo “passa a bolsa, passa a bolsa”. Ela, “não, num sei o que”, e eu me assustei e na hora eu saí correndo, porque eu sou impulsiva, então, quase todas as vezes que me abordaram para me assaltar, eu saí correndo e não foi diferente dessa vez. [...]E aí esse momento foi um momento de trauma, assim, mas foi um momento que marcou a gente naquele lugar, então a gente escolheu essa esquina para pintar. Mas é uma esquina bem difícil, era propriedade particular, como várias que tem ali na região e tal, toda fechada assim, né, cimentada. Era uma esquina, porque a gente foi assaltada nessa esquina, e a gente era muito frequentadora ali dos bares, né, do Dragão do Mar. E aí era um grande desafio para a gente. Eu tava numa pegada de ainda com as mãos e tal, e, enfim. A gente queria também trazer alguns elementos antigos do Selo. (Bruna, fala concedida em 01/03/2024).

O momento de apresentação aconteceu de forma espontânea, fui muito bem recebida pelas artistas e demais. Trago como parte importante a receptividade e formas de interagir com

qualificada pelo decreto no 12.846/2011 do Município de Fortaleza, torna público, por meio desta convocatória, o Edital Arte Urbana na PI”. Disponível em: <https://www.institutoiracema.com/editais>. Acesso em: 12 set. de 2022.

⁶⁶ “O Instituto Cultural Iracema é uma associação civil, pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, de interesse coletivo, com autonomia administrativa, operacional e financeira. Qualificada como Organização Social pelo Decreto Municipal nº 12.846, de 15/08/2011 (Diário Oficial do Município de 23/08/2011), cujos procedimentos seguem modelo de gestão pública não estatal, com razoabilidade e proporcionalidade sempre com intuito de garantir uma gestão de excelência”. Disponível em: <https://www.institutoiracema.com/quemsomos>. Acesso em: 12 set. de 2022.

⁶⁷ @berin.arte

as artistas e demais pessoas, pois faz parte do método cartográfico, ou seja, as formas como a pesquisa vai se desdobrando, de modo que o desenvolver das ações também compõe a pesquisa, já que a cartografia se trata do observar do movimento e do processo inventivo do mundo e de si (Kastrup, 2007). Ou seja:

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento. (Kastrup, 2007, p. 16).

A escolha das artistas, então, é um desdobrar dos eventos que acontecem e podem acontecer, tendo sido escolhidas a partir do que faz mais sentido para a pesquisa; são “entradas” do processo cartográfico.

Desse modo, vejo as artistas se organizarem em torno das ideias para a obra do teatro, além de receber algumas funções na produção, como auxiliar na pintura do que viria a ser o fundo do desenho proposto. Com o rolinho de pintura, começo a pintar de vermelho o traçado perpendicular, ao mesmo tempo em que observo como elas se organizam nos processos, com um esboço previamente desenhado no celular para a transposição das ideias, bem como a produção de um estêncil desenvolvido por Bruna. Como mencionado, o estêncil tem grande importância na identidade estética do Selo Coletivo, bem como os lambes. Estes são partes fundamentais no processo de comunicação das artistas em suas obras.

É curioso observar a pré-produção e produção da obra, pois muitos dos processos que são pensados podem vir a mudar (e de fato mudaram nessa obra) de acordo com o desejo das artistas e situações próprias do local ou da produção do evento. A produção de um graffiti é também adaptar ideias com o espaço e com os eventos que acontecem em meio a obra, pois tudo se dá em meio a rua, com fatores externos, como por exemplo, e comentado pelas artistas, o perigo em estar na rua em um dia de sábado e em uma semana de feriado, pois “[...] a execução de painéis faz do graffiti não somente uma arte de pintura com *spray*, mas uma arte performática” (Ferrel, 1996, p. 82). Ou seja, o ato de pintar na rua também já é parte da arte urbana em si, já comunica sua forma de ser, e se comunica, de fato, com as pessoas que por ali passam e acompanham o desenvolver da obra.

Com uma estrutura relativamente pequena, o Teatro da Praia era um prédio com uma porta central e duas janelas laterais, uma de cada lado da porta. Desse modo, o rascunho para a obra foi pensado em se “comunicar” com essa estrutura, para que ambos pudessem se complementar.

Figura 16 – Foto do Teatro da Praia, no Bairro Praia de Iracema



Fonte: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2021/10/18/teatro-da-praia-ganha-novo-endereco-na-monsenhor-tabosa.html>. Acesso em: 20 set. de 2022.

Após a pintura da janela – com duas demãos⁶⁸ cada – as artistas se questionavam sobre o desenvolvimento do estêncil que comporia parte da obra, pois posteriormente na pintura chapada⁶⁹ haveria um graffiti com uma mão centralizada segurando uma planta de dente de leão, o estêncil de um calango reproduzido por toda parte superior da parede, e o estêncil da onomatopeia referente ao riso “HAHAHA”. Pontuo como parte importante a forma de pensar das artistas sobre como se dará a obra, pois toda a composição foi pensada harmoniosamente de forma a comunicar vários aspectos e ideias. Compreendo que a arte por si só tem essa característica de expor o que a artista/o artista quer, no entanto, a arte urbana oferece isso em meio à rua. As pessoas que por ali passam são impactadas imediatamente a partir de um processo de leitura da obra. Ceci mencionou que ambas queriam um local naquelas imediações para a pintura do graffiti, no entanto haviam pensado em outra esquina da mesma rua, mas como esse espaço já tinha sido selecionado por outro artista, elas procuraram outra estrutura, chegando ao Teatro:

A gente tava vendo um muro bacana, e a fachada do Teatro da Praia se apresentou, assim, e aí a gente “Pô, será? Mas tem todo um histórico ali”. Eu já fui já numa apresentação no Teatro da Praia, há muitos muitos anos, numa Praia de Iracema que ainda cheia ainda, ainda tinha alguns ateliês, assim, era bem movimentado aquele lugar. E a gente penso “Pô, então vamos adaptar”, e a gente foi atrás de conhecer mais a história do Teatro. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

⁶⁸ Camada de tinta.

⁶⁹ Pintada por completa. Pintada integralmente.

Em um momento de análise da frente do Teatro, quando Ceci estava a esvaziar o ar presente na lata de tinta *spray* – que segundo ela, é necessário fazer esse processo para que se use a tinta de forma melhor – a artista relata o motivo da definição da obra. Segundo Ceci, a obra foi pensada para que fossem quatro grandes faixas inclinadas na horizontal, nas cores “amarelo mostarda”, “rosa goiaba”, vermelho e roxo – algumas cores, inclusive, feitas pelas próprias artistas. Ao meio, tomando parte do portão de entrada, a mão segurando o dente de leão. E na parte mais alta e mais baixa das faixas a reprodução do estêncil dos calangos e do “HAHAHA”. A partir do relato de Ceci, o Teatro da Praia recebeu a alcunha de “Calango da Lagoa” em comparação ao Dragão do Mar (Centro de Arte e Cultura), por ser considerado aquém e sem tanto patrocínio, apoio ou visibilidade por parte do poder público, além de ser considerado um teatro de arte “menor” por se tratar de um teatro de humor. Eis o motivo da escolha dos calangos e do “HAHAHA” como estênceis. Ainda sobre o Teatro, Ceci mencionou que o local pensado para a ação do Selo Coletivo não seria ali, *a priori*, mas sim um muro abandonado nas imediações da Praia de Iracema, porém em diálogo entre a produção do evento e as artistas, escolheu-se o Teatro da Praia para a ação. Tal escolha despertou muito mais interesse nas artistas devido à situação de abandono em que o Teatro se encontrava.

Figura 17 – Ceci Shiki e Bruna Beserra (Selo Coletivo) observando Berin ao topo do Teatro da Praia na Praia de Iracema



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Figura 18 – Esboço de parte do graffiti na fachada do Teatro da Praia



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Figura 19 – Técnica de marcações. Na foto Berin e Ceci



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Figura 20 – Vista completa das marcações para o graffiti no Teatro da Praia



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Figura 21 – Ceci e Bruna no interior do Teatro, no processo de produção dos estênceis



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Figura 22 – Parte interna do teatro e materiais para a pintura



Fonte: Arquivo pessoal (setembro de 2021).

Assim, a escolha pelo Teatro da Praia se deu entre conversas da produção do evento e as artistas, que prontamente escolheram o local como forma de protesto, comunicando insatisfação pelo abandono que o espaço vinha passando, sem apoio financeiro – situação que acabou por desencadear no desabamento de parte de sua estrutura interna no dia 27 de maio de 2021⁷⁰. Sobre isso, o diretor do Teatro, Carri, mencionou que: “Sim, eu estou bem. A estrutura de telhado que ficava por cima do palco arriou por volta das 3h15 da madrugada. O teatro encontra-se fechado desde o início da pandemia. E agora? Sei lá! Mas eu tô bem, bem triste”⁷¹. Dentro do Teatro, mais ao fundo, era possível ver o imenso buraco no teto, bem onde ficava o palco, além da deterioração de outras partes do piso. Os funcionários do estabelecimento faziam tudo o que podiam para manter aberto e funcionando, no entanto, a situação piorava a cada dia.

⁷⁰ “Parte do teto do Teatro da Praia, localizado na Praia de Iracema, em Fortaleza, **desabou** na madrugada desta quinta-feira (27). O espaço é gerido pelo ator e diretor Carri Costa, que mora nos fundos do teatro e estava no local quando o desabamento aconteceu. O ator não ficou ferido. O Corpo de Bombeiros informou que **não houve acionamento para a ocorrência** (grifo da matéria). A informação do desabamento foi divulgada pelo próprio Carri Costa em postagem nas redes sociais, onde lamentou o ocorrido”. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2021/05/27/parte-do-teto-do-teatro-na-praia-desaba-na-praia-de-iracema-em-fortaleza.ghtml>. Acesso em: 15 abril de 2022.

⁷¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2021/05/27/parte-do-teto-do-teatro-na-praia-desaba-na-praia-de-iracema-em-fortaleza.ghtml>. Acesso em: 15 abril de 2022.

Figura 23 – Imagem de parte da estrutura do Teatro da Praia após desabamento



Fonte: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2021/05/27/parte-do-teto-do-teatro-na-praia-desaba-na-praia-de-iracema-em-fortaleza.ghtml>. Acesso em: 15 abril de 2022.

O desabamento do Teatro da Praia ocorreu em maio de 2021, no entanto a intervenção do Selo Coletivo se deu apenas em setembro do mesmo ano, com meses de descaso do poder público quanto ao espaço. Observa-se, portanto, a adequação da proposta das artistas quanto ao graffiti do edital Arte Urbana na PI no Teatro da Praia, uma vez que a obra responde precisamente às demandas do espaço, apresentando-se como um pedido de socorro e protesto em relação às suas condições estruturais.

Ceci e Bruna entendem que o graffiti tem essa possibilidade comunicacional imediata, ao passo que acontece na rua, ao fácil olhar da observadora/do observador. Não há como passar na frente de um muro grafitado sem que se perceba sua presença, mesmo que não se saiba ao certo as referências e as intenções da artista/do artista. Assim, Araújo menciona que é possível perceber essa ação como uma forma de dissenso, algo que descola o sentido do comum. Segundo a autora:

São pequenos pontos de resistência, muitas vezes localizados, mas que podem gerar uma desterritorialização do espaço, fazendo com que os seus usos e sentidos possam ser alterados, reinventados, colocando na resistência uma possibilidade de invenção. A arte urbana, nesse sentido, pode ser entendida como uma prática de resistência que opera a partir da leveza. (Araújo, 2017, p. 94).

Como Araújo (2017) menciona, o graffiti proporciona “pequenos pontos de resistência [...] fazendo com que seus usos e sentidos possam ser alterados”, ou seja, ele ressignifica

espaços e sentidos. O que as artistas do Selo Coletivo tentaram fazer foi justamente um friccionar do olhar da cidade e do Estado para o descaso que acontecia nas instalações do Teatro da Praia. Suas mensagens estavam explícitas em todos os detalhes escolhidos na composição da obra. As cores, os calangos pintados, as onomatopeias “HAHAHA”, a mão segurando uma flor dente de leão, e a própria escolha do local pela história do local expressam a insatisfação das artistas e dos responsáveis do local, expondo, em meio à rua, tal reclamação, bem como também trazendo o olhar daquelas/daqueles que passam para o prédio.

O desenho é uma mão, ainda não tinha mais as duas mãos, eram duas mãos, assim, que eras pretas, assim, sabe? Num fundo colorido. A gente acabou fazendo uma mão só, né, e uma ideia... como a ideia do teatro era uma coisa de... é isso, de tentar reerguer, de tentar reabrir e tal, a gente ficou com uma flor, com dente de leão, né. E aí foi colocando algumas coisas que lembravam justamente essa coisa do Teatro, porque o Teatro da Praia tinha muita peça de comédia, né. Enfim, aí foi colocando elementos que lembravam isso, né, de alguma forma e tal, pegando muito uma paleta de cores mais quente, né, tinha vermelho, tinha rosa, uma coisa que lembrava também o pôr do sol ali da Praia de Iracema, que é uma referência também para gente e tal, pertinho da praia. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

O Teatro, assim, torna-se um local “visível” de novo, sendo uma das características da arte urbana, esse direcionamento do olhar para estruturas que antes estavam despercebidas. Ver o Teatro da Praia com uma intervenção de arte urbana tornaria mais fácil a comunicação com as instituições públicas sobre o descaso sofrido. Ser visível, portanto, é o primeiro passo para desenvolver qualquer diálogo ou reclamação. Só é possível negociar (independente das partes envolvidas) sobre o que está visível e diretamente ligado a uma partilha do sensível, ou seja, na existência de um comum partilhado (espaços, direitos, políticas). Trata-se de um sistema de evidências que aponta quem é apta/apto a falar, ou seja, quem é apta/apto a ser visível, tendo um local efetivo de escuta sobre a disputa desse comum (Rancière, 2005). Mas o que significa **comum**? O que o autor menciona por esse comum seria uma possibilidade de visibilização sobre o que importa para cada uma/um, o que certas vezes não é levado em consideração, dependendo de quem reclama, de quem fala. Ou seja, quais falas importam de verdade? Esse seria o comum mencionado. Podemos ver isso muito claramente no descaso do Teatro da Praia, que vinha passando por processo longo de abandono. Ou seja, mesmo com as representantes/os representantes do local continuando reclamar, não houve sucesso, resultando no desabamento de parte de sua estrutura. É como se esse comum não estivesse sendo partilhado pelo Teatro da Praia, e aquelas/aqueles que reclamaram sobre sua situação não fossem “visíveis”. Realmente, não há garantia que o uso de obras de arte urbana (e nesse caso de estudo, o graffiti) venha efetivamente a direcionar o olhar – nesse caso, o do Estado e das entidades responsáveis – para o local em questão, mas há a possibilidade de incomodar, gerando um desconforto que pode ser

visto por qualquer pessoa que passe ali. Há, ainda, a possibilidade de publicização do problema apontado, tanto pelo evento, com suas matérias e seus registros sobre o espaço e a obra de arte urbana utilizada que narra história do descaso, como pela imagem por si só, que faz com que o espaço seja notado. Assim, reclamar e protestar são ações que compõem também o processo comunicacional do graffiti (pensando na origem a partir do uso histórico-político).

Os muros de Pompeia, a Alemanha com o muro de Berlim, Maio de 1968 em Paris, a Ditadura Militar no Brasil, todos apresentam reclamações via graffiti como forma de protesto, assemelhando-se ao muro do Teatro da Praia com seus graffiti coloridos que chamam atenção. Assim, o uso da arte urbana, do graffiti nesse caso, é uma tentativa de friccionar o olhar e chamar atenção para o que se quer falar e reclamar, sem a garantia, no entanto, de que a ação (e nesse caso do Estado) chegue a tempo para que haja solução, como aconteceu com o Teatro da Praia, que, após 28 anos de trabalho, infelizmente acabou por mudar de endereço devido às poucas condições estruturais, encontrando-se atualmente na Avenida Monsenhor Tabosa 177⁷². Embora a intenção das artistas na produção do graffiti tenha sido comunicar um sentimento de insatisfação e acelerar o processo de recuperação do espaço do Teatro da Praia, o que não se concretizou, pode-se afirmar a relevância dessa ação. O graffiti se apresenta, a partir dessa situação-problema, por exemplo, como um processo capaz de comunicar aos transeuntes a insatisfação das artistas. Assim, sua permanência indefinida no muro do que era o Teatro da Praia ainda possibilita a narração e uma história. Mesmo que o contexto hoje seja outro, ainda assim há algo a ser narrado a partir do graffiti. E quando não mais existir a intervenção, as suas imagens salvas em registros, como a partir dessa tese, permanecerão como uma memória do que aconteceu ali, de como aconteceu, qual história era narrada e por quem.

Aquela antiga instalação do clássico Teatro da Praia não existe mais. Atualmente, desde janeiro de 2024, o Teatro funciona em novo endereço, na Avenida Monsenhor Tabosa, no espaço de um antigo banco. Sua reinauguração foi marcada pelo espetáculo “Tita & Nic”. Ainda com direção de Carri Costa, o novo Teatro da Praia se fez possível com a conquista de um projeto para liberação de recurso pela Secretaria de Cultura do Ceará (Secult-CE), em trâmite desde 2021. Nas palavras de Carri: “Pense num cabra feliz! Seguinte, vamos reabrir o Teatro da Praia. Quem conhece o Teatro sabe da nossa luta, né (...) A gente tá trabalhando para

⁷² “Somente 200 metros separam o antigo **Teatro da Praia** - com suas quase três décadas de história - da nova casa para o espaço de difusão das artes cênicas cearenses. Quem costumava frequentar a rua José Avelino, 662, terá que dobrar à esquerda na Senador Almino e passar pelo antigo Teatro das Marias para chegar à avenida **Monsenhor Tabosa, 177**. É neste endereço que o diretor teatral Carri Costa estabelecerá mais memórias para seu teatro, fundado há 28 anos em Fortaleza”. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2021/10/18/teatro-da-praia-ganha-novo-endereco-na-monsenhor-tabosa.html>. Acesso em: 21 set. de 2022.

reconstruir palco, som, luz, tudo o que a gente perdeu, a gente vai colocar agora, em 2024, para funcionar”⁷³.

Com o Teatro em novo endereço, lembro-me do antigo endereço de seu prédio, que reside (até o momento dessas escritas) com o graffiti do Selo Coletivo. Apresenta-se, assim, sobre uma das realidades sobre o graffiti, pois este nem sempre atua exatamente conforme a intenção inicial da/do artista. Após sua instalação na rua, pode ser constantemente afetado e alterado pelo ambiente urbano além da intenção momentânea da/do artista no momento da produção não mais comunicar o que se queria a princípio. Desse modo, embora o graffiti pudesse ter alcançado uma repercussão significativa, contribuindo para a preservação das instalações do antigo Teatro da Praia, algumas ações relevantes acabam por se desdobrar para outros caminhos.

Por outro lado, quando menciono a possibilidade de salvar o Teatro, não exponho aqui que o graffiti tenha obrigatoriamente essa função. No entanto, para as artistas apresentou-se como um meio de comunicação, uma tentativa de visibilização do Teatro, podendo vir a ser um movimento de reestruturação e reforma do prédio. O graffiti, bem como a mensagem que ele pode transmitir, são meios comunicacionais desenvolvidos pelas artistas para que haja conexão e relação com outras pessoas. Ambos não acontecem de forma natural (como nossa respiração, por exemplo), mas a partir de uma intenção, uma vontade da pessoa que faz. A comunicação proporcionada por esse graffiti surge como um artifício capaz de criar vínculos

O caráter artificial da comunicação humana (o fato de que o homem se comunica com outros homens por meio de artifícios) nem sempre é totalmente consciente. (Flusser, 2024, p. 88).

Há um processo de construir significado através do graffiti, e, assim, um processo comunicacional, uma ação que intenta algo, foi construída com uma finalidade de algo, e no caso do Teatro, trata-se de passar a mensagem de abandono. O graffiti trata-se de um código, tal qual a comunicação como um todo (seja verbal, gestual, imagética etc). Possibilitar a leitura desse código por aqueles e aquelas que a observam é a grande chave do processo comunicacional que as artistas tentaram fazer na composição da obra.

O Teatro, ou sua ideia que carrega no próprio conceito do Teatro da Praia, teve sim visibilidade, não a tempo suficiente para permanecer no local. No entanto, segue hoje em novo local, novo espaço, mantendo sua tradição na execução do que se faz. O Teatro da Praia, como mencionou Carri, é um conceito, uma ideia, e este o será onde tiver de ser. Assim, o fazer é

⁷³ Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2023/12/23/teatro-da-praia-anuncia-reabertura-em-2024-com-comedia-tita-nic.html>. Acesso em: 18 jul. de 2024.

também obra de arte, bem como a performance. O ato em si é também parte da obra. Observar as artistas desenvolvendo, traçando ideias, adaptando, conversando sobre como seria o processo, bem como experienciar esse desenvolvimento, também compõe a obra do antigo Teatro da Praia.

As artistas relataram a descontinuidade do Selo Coletivo, pois elas seguiram caminhos diferentes. No entanto, o muro, a vivência do fazer daquele graffiti ficam como registro daquela obra, que foi resultado da interação daquelas mulheres com aquele espaço antes e durante a produção do graffiti. Quando questiono às artistas sobre o Selo Coletivo, ambas responderam:

Não tá! É uma coisa, assim, delicada essa pergunta, né, porque a gente acabou se afastando. A realidade bate na porta. Aí a gente já não tava se encontrando tanto. Acho que a gente sempre teve essa dificuldade de encontro, no Selo, nós, mesmo com as amigas e tal, e na pandemia deu uma misturada isso, né. Então, é isso, assim, não sei, você vai sentindo que algumas coisas não são mais prioridades, né. E aí cada um vai construir um caminho dentro do que pode assim. A Bruna trabalha institucionalmente, acabou indo, né, para essa coisa da instituição. Tá trabalhando no lugar que eu já trabalhei, né, no Porto Iracema e é massa e tal. Porque é isso, tem que pagar conta no final, né. Eu fui pra Pinacoteca, né, Pinacoteca do Ceará, pra área de produção, que uma área que fazia muito tempo que eu não atuava, né, e agora especificamente produção de exposições. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

Hoje o selo tá parado, meio que nos separamos, cada uma tá num caminho de produção pra pagar as contas e se sustentar. mas o Selo sempre será uma parte muito importante na minha vida, na minha memória. (Bruna, fala⁷⁴ concedida em 24/01/2024).

Então, mesmo com a desocupação do antigo Teatro da Praia e encerramento do Selo Coletivo, ambos residem em seus conceitos, nas ideias do que foram, nas ações que proporcionaram, na lembrança, nas fotografias e no falar dessas/desses artistas. O graffiti das mãos com um dente de leão rodeado por “HAHAHA” mantém sua importância por si só, como uma fissura no bairro da Praia de Iracema, na cidade de Fortaleza, e está (indeterminadamente) para observação. Sua presença nos muros está diretamente ligada à efemeridade, característica tão presente na arte urbana.

⁷⁴ Como não consegui fazer a entrevista com Bruna, pontuo como “fala” e não como “entrevista”.

3.1.1 Ceci Shiki, Selo Coletivo e maternidade



75

⁷⁵ Fonte: Arquivo pessoal de Ceci Shiki. Graffiti feito em 14 de novembro de 2021, no bairro Oliveiras. A artista escolheu essa imagem por ter sido uma ação que ela queria fazer há muito tempo com a/os artistas que estavam presentes (Spote [@spote_ink], Zé Victor [@zevict0r], Jambo [@jambo_iink]).

As imagens de abertura dos tópicos de cada artista foram escolhidas por elas em uma tentativa de composição coletiva da tese.

Artista desde a adolescência, Ceci Shiki, mulher amarela⁷⁶, é nascida em Fortaleza, mas também tem origens nipônicas, como se percebe pelo sobrenome Shiki, que herdou da família de seu pai. Formada em Artes Visuais, no antigo Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (Cefet) e atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE-CE), é mestra em Artes pelo Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Figura 24 – Ceci Shiki pintando



Fonte: Instagram do Feira Festa Charfurdim. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BtqQsHsHE9i/?img_index=1. Acesso em: 19 jul. de 2024.

Durante sua vida acadêmica, estagiou em museus como o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC), em 2006, o Museu da Cultura Cearense (MCC) – onde trabalhou como assistente de coordenação educativa entre 2009 e 2010 – o Porto Iracema das Artes – equipamento do Governo do Estado do Ceará onde atuou como assistente de coordenação dos Laboratórios em Artes Visuais, em 2014. Sempre participou como educadora em projetos e oficinas que envolvessem ilustrações, pinturas e expressões artísticas variadas. Apreciadora de graffiti desde antes de ingressar na faculdade, Ceci mencionou que sempre teve apreço por caminhar na rua e observar a paisagem urbana, no entanto, foi próximo ao momento de concluir o curso de Artes no IFCE que surgiu a oportunidade de, juntamente com algumas e

⁷⁶ Termo utilizado pela própria artista. Segundo Ceci: “afinal, meu fenótipo é de alguém oriental, mesmo eu sendo mestiça, como meu pai gosta tanto de falar”.

alguns colegas, aplicarem lambe lambe. É o que comentou sobre sua primeira experiência proporcionada por uma oficina dada pelo Acidum⁷⁷, grupo de arte urbana de Fortaleza.

Na verdade, começou mesmo assim, materialmente, uma oficina do Acidum e aí nessa oficina que, era oficina de estêncil, a gente fez os nossos primeiros estênceis e, sei lá, demarcou num território que tava abandonado ali perto do antigo Teatro das Marias,⁷⁸ naquela ladeira, e aí a gente ficou muito instigada de fazer, né mexer com *spray* e tal. (Transcrição de entrevista feita em 01/03/2024)⁷⁹.

A oficina e as conversas com os integrantes do Acidum – Robézio, Rafael Limaverde e Leo –, também alunos e ex-alunos do antigo Cefet, instigaram interesse em Ceci e em algumas/alguns colegas para outras tentativas de aplicação de lambe lambe na rua. Assim, Ceci, Camila Moreira, Bruna Beserra, Juliana e Tereza Dequinta organizaram a primeira ida, sozinhas, para a aplicação de lambe lambe nas ruas. Com materiais bem precários, como folhas de jornais pintadas com látex, Ceci e as meninas se reuniram nas imediações do bairro Parangaba, na casa de Camila, para a aplicação do primeiro estêncil feito por elas e sem intermédio de oficinas ou outros artistas. O local escolhido foi o muro do Instituto Municipal de Desenvolvimento de Recursos Humanos (Imparh). A aplicação foi feita durante o dia, no final de semana. Tratava-se de uma declaração de Juliana para um então rapaz com quem ela se relacionava na época. Com a frase “Se tu vens eu fico”, o lambe foi aplicado ao som de gritos de transeuntes, como “sai daí”, “tá fazendo o quê?”. Ceci menciona que o local foi muito bem pensado, pois se tratava do trajeto que o rapaz mencionado fazia para se deslocar pela cidade. Em meio a registros de fotografias e vídeos desse dia, a adrenalina da ação instigou as meninas a fazerem mais ações como essa, incluindo ações noturnas. Sobre isso, Ceci mencionou:

Não era tão complicado assim quanto sair sozinha. Porque a minha grande questão com o graffiti, eu sempre admirava aquilo, mas a gente sabe como mulher que o espaço urbano é muito opressor, né, pros corpos femininos, assim. E aí eu digo isso porque a gente é muito objetificada mesmo na rua, no espaço público, então isso acontecia também enquanto a gente tava, né, e quando você tá sozinha, como mulher, você fica mais suscetível a isso, né. Então dava uma adrenalina, mas era diferente se eu tivesse saído sozinha eu não ia ter coragem de sair sozinha, né. Então como eu tava com elas, eram amigas e tal, a gente tinha essa coisa de uma ficava olhando assim, né. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

⁷⁷ O Acidum foi criado por Robézio Marques, em 2006, e tinha como ideia inicial ser um projeto de experimentações em arte urbana com duração de cinco anos. De 2006 a 2011 participaram desse projeto juntamente com Robézio os artistas urbanos Rafael Limaverde, Henrique Viudez, Jabson Rodrigues e Leo BDSS. A culminância das MetaAções do grupo se deu através da publicação do livro *Entregue às Moscas*, em outubro de 2011. A partir de então o Acidum se nomeou como grupo e teve outra formação, atualmente, o grupo é formado pelo casal Robézio e Tereza Dequinta (Chagas, 2015, p. 25).

⁷⁸ Rua Senador Almino, 233 - Praia de Iracema.

⁷⁹ A entrevista foi feita na casa da artista.

No trecho acima citado, observa-se o medo manifestado pelas artistas ao estarem nas ruas aplicando os lambes, temor esse decorrente de suas condições de mulheres e dos riscos associados ao corpo feminino e a disputar o espaço público. Claro que a aplicação, *a priori*, possibilita ansiedade por não ter autorização no seu fazer, no entanto, para além disso, trata-se de um medo proporcionado por questões de violência de gênero. A noção de um corpo que pode ser violentado e machucado, caso haja a oportunidade para um outro, é tida como um saber que todas as mulheres trazem consigo, e é sobre isso que Ceci estava a mencionar, bem como sobre o fortalecimento das ações de seu grupo a partir da amizade com suas amigas. Trata-se da vulnerabilidade inerente ao corpo feminino, marcado especificamente por relações de poder estruturais e patriarcais. O corpo suscetível à violência, por ser feminino, é, na verdade, um corpo social performativo, vulnerável à normatividade e à violência (Butler, 2003). Assim, a violência direcionada ao corpo feminino não é uma violência direcionada a um corpo físico, mas sim a um corpo performativo que reflete culturalmente, mesmo que inconsciente, que mulheres são corpos potencialmente permitidos a sofrerem essa violência. Ou seja, “o ‘corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (Butler, 2003, p. 27).

Por outro lado, o fortalecimento de relações entre as mulheres é capaz de transformar solidariedade e coletividade em potência subversiva de resistência. Assim, as meninas citadas por Ceci optaram por manter uma assiduidade de ações na arte urbana a partir da formação do Selo Coletivo, grupo de arte urbana montado apenas por mulheres⁸⁰. As artistas iniciaram com a aplicação de lambes, algo, até então, novo na cidade Fortaleza. Segundo Ceci, muitas pessoas comentavam coisas como “Ah, é lambe lambe e tal?”, “O que é isso?”, “E essas colagens e esses desenhos na rua?”. Posteriormente, as artistas estavam constantemente marcando presença nos circuitos de arte urbana da cidade, bem como em São Paulo, compartilhando e adquirindo vivências, contatos, técnicas e conhecendo novos materiais.

A composição de um grupo ou coletivo passa por diversas fases, não tendo sido diferente com o Selo Coletivo. Com duas formações, a primeira de 2009 a 2012, Tereza de Dequinta já apresentava um desejo em sair do grupo para compor a nova formação do Acidum com Robézio, formação esta que segue ativa até hoje. Segundo Ceci, o Selo Coletivo começou na espontaneidade e voracidade de intervir na cidade, comunicando através da arte urbana. No

⁸⁰ A partir das minhas pesquisas e entrevista, o Selo Coletivo é o primeiro grupo feminino de arte urbana de Fortaleza. Houve Téia, a primeira mulher grafiteira de Fortaleza, que pintou com algumas amigas, mas nunca chegaram a montar um coletivo exclusivamente de arte urbana.

entanto, com o passar do tempo e as diferentes vidas e agendas, manter a unidade do coletivo tornou-se cada vez mais difícil. Assim, cada integrante passou a estipular suas prioridades, como Ceci que estava vivendo uma gravidez nesse tempo. A artista comentou que estava gestante na primeira exposição:

Veio uma criança no meio disso, né, que foi minha filha. A gente fez a nossa primeira exposição eu tava grávida ainda, né. Foi uma exposição que a Nathália Forte que fez procuradoria. Foi um projeto, né, que passou num edital da Secult, se eu não me engano, e foi a nossa individual como Selo Coletivo, foi lá na galeria Centro de Referência Professor, antigamente chamado, mas que hoje é o BNS, né Centro Cultural BNB. E aí a gente fez uma exposição lá do Selo sobre as nossas memórias, as nossas vivências. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

Assim como há questões que homens artistas não conseguem acessar, ao compararmos com o que mulheres artistas vivenciam por se tratar de questões para além da arte em si, como questões de gênero, a gravidez vivida por uma mulher artista é um fator a ser mencionado nessas escritas. Há grande dificuldade de mães artistas conseguirem acessar espaços ou eventos estando grávidas ou já sendo mães. Para que isso seja possível, é fundamental uma rede de apoio, inclusive institucional, para tal demanda. Sobre o assunto, Raisa Christina⁸¹, outra artista que compõe esta pesquisa, comentou que, durante a gravidez de sua filha Catarina, passou o tempo da gestação e o tempo do puerpério sem pintar e que ficava a se questionar se seu traço teria mudado com esse hiato. Ela ainda mencionou a melancolia em não pintar durante esse período, pois se tratava (trata) de uma de suas formas de se expressar: “Vi uma artista usando o um *sling*⁸² para apoiar a o bebê enquanto pintava, eu não tive isso, nem pensei. Fico pensando como teria sido para mim”, mencionou a artista.

Ceci também mencionou sobre estar grávida e continuar atuante na arte urbana, inclusive sobre estar com sete meses na época da exposição do Centro Cultural BNB. A artista mencionou que uma das ações que fez com o grupo tratava-se de uma colagem em uma pequena vila onde seus avós moravam, local de convívio constante em sua infância. Nas imediações da rua Torres Câmara, a artista mencionou que a intervenção consistia em uma colagem de fotos das mãos de sua avó e que aplicar o lambe na casa 20 da vila, antiga casa de seus avós, seria parte do processo de criativo que compunha a obra. Ou seja, a obra só seria, de fato, a obra que ela havia pensado, uma espécie de mosaico de várias fotos das mãos de sua avó, se fosse aplicada na rua onde, outrora, a avó havia morado. A respeito dessa ação, a artista relatou a abordagem de um homem ao vê-las em processo de colagem, descrevendo a forma violenta com que ele se aproximou. Avançando com o carro até próximo das artistas, o homem, de

⁸¹ Artista abordada futuramente nessa pesquisa.

⁸² Carregador de apoio para bebê feito, geralmente, de tecido e que fica acoplado ao corpo do adulto.

imediatamente, passou a proferir insultos, questionando sobre o conteúdo da ação, recuando apenas ao perceber a barriga aparente de sete meses de gravidez de Ceci.

A questão da maternidade na vida de artistas é um tópico pouco falado. Questiona-se, então, como essa pessoa que gesta e é artista vive o hiato temporal da produção artística? Quais ações de incentivo podem ser proporcionadas por editais e festivais para *pessoas que gestam*?

Falando um pouco sobre o termo *pessoas que gestam*, que opto por utilizar nessa tese, compreendo que a sociedade apresenta a ideia institucionalizada de que o gênero, enquanto um conceito binário, é uma construção natural. Ou seja, pensamentos como “o que é ser mulher”, “o que é ser homem”, “ou é homem ou é mulher”, além de excluírem as pessoas e os corpos que não se adequam/encaixam nesses modelos, também afirmam que toda e qualquer pessoa que gesta é, obviamente, uma mulher. No entanto, na contramão disso, Butler (2003) traz a ideia de que gênero não passa de uma performatividade construída na sociedade, ou seja, um comportamento repetido e exigido em conformidade com as normas culturais e sociais. Desse modo, uso o termo *pessoas que gestam* desafiando uma visão binária e essencialista do que viria a ser o gênero instituído culturalmente pela sociedade, bem como do comportamento que se espera, então, dessas pessoas: por exemplo, ao ser homem, obviamente, essa pessoa não poderá gestar outro ser humano, excluindo assim homens trans. Desse modo, usar o conceito *pessoas que gestam* é politicamente importante para incluir pessoas trans e/ou não-binárias que possuem a capacidade de gestar, mas que não se reconhecem como mulheres. Esse posicionamento questiona a heteronormatividade e a cisnormatividade impregnadas na suposição de que apenas pessoas que se identificam como mulheres podem vir a engravidar. O uso do termo, então, é política da linguagem, entendendo a linguagem como forma de poder, moldando princípios, criando realidades e, nesse caso, optando por uma inclusão mais fluida, e não por uma fixação de performatividade de gênero que confina, exclui e categoriza pessoas.

Retomando sobre a questão da paridade de espaços, questiono-me, há vagas direcionadas para essas pessoas? “A arte feita por mulheres comunica uma invisibilidade, necessidades muito próprias do nosso corpo, da maternidade pra quem escolhe ser mãe, do que é imposto e que não aceitamos mais, de um chacoalhar da masculinidade, de denunciar o machismo”⁸³. A pessoa que gesta e é artista precisa de um acesso e disponibilidade maior para que continue a atuar com produção artística – desde que esse seja seu desejo. É muito recorrente homens artistas continuarem com suas vidas normalmente durante a gestação de suas crianças,

⁸³ Fala de Ceci para a matéria “Mulheres no graffiti: luta por respeito ocupa muros da capital”. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/mulheres-no-grafite-luta-por-respeito-ocupa-muros-da-capital-1.2131139>. Acesso em: 18 de jul. de 2024.

bem como para além da gestação, após o nascimento. É importante pensarmos quem fica com essas crianças para que esses homens artistas permaneçam atuantes na arte, ou em demais campos da vida. Afinal, quem cuida das mulheres que cuidam? Embora essa questão possa parecer inicialmente desconexa com o presente estudo, ela é fundamental, revelando, na prática, a situação de invisibilidade enfrentada por essas artistas gestantes. A ausência de suporte adequado, algo também presente em outras carreiras profissionais, frequentemente compromete a continuidade de suas produções artísticas, bem como a criação de suas obras durante o período gestacional. Com o avanço da gestação, observa-se uma diminuição nas oportunidades de atuação para essas artistas, frequentemente direcionadas ao espaço doméstico, criando um hiato em sua trajetória profissional. Assim, é preciso que haja políticas públicas gerais capazes de dar suporte às artistas, por meio de iniciativas que possam garantir a permanência delas na produção de arte, caso assim optem.

Figura 25 – Ceci Shiki e sua filha Mel na produção de um graffiti em 2012



Fonte: Facebook de Nathália Forte. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=384436588290749&set=t.547245851&type=3>. Acesso em: 23 jul.
de 2024.

Figura 26 – Ceci Shiki grávida com Tereza Dequinta dizendo “mexe piccolina, mexe!!” e Bruna sendo carinhosa em 2011



Fonte: Facebook de Ceci Shiki. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150296562070852&set=pb.547245851.-2207520000&type=3>.
Acesso em: 23 jul. de 2024.

Figura 27 – Kiki, filha da artista Jamile Queiroz, Mel, filha de Ceci Shiki, e Catarina, filha de Raisa Christina em um momento de descontração em 2016



Fonte: Facebook de Raisa Christina. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1422188074462427&set=t.547245851&type=3>. Acesso em: 23 jul.
de 2024.

É possível que algumas das pessoas que venham a ler essas escritas se questionem o motivo da imagem da artista com sua filha, ou do momento em que Ceci, grávida, recebe acolhimento de suas amigas, ou da imagem das filhas das artistas juntas, brincando. No entanto entendo como algo extremamente importante a apresentação desses momentos, primeiramente pelo fato de a vida não acontecer separada da pesquisa, mas sim ao mesmo tempo e misturada, pois não há como em determinado momento propício encerrar os pensamentos sobre a vida, “colocá-la em uma caixa”, pensar e trabalhar apenas na pesquisa” (Kastrup, 2007). Como, e em segundo lugar, apresentar uma realidade necessária a ser mostrada. Artistas mulheres, pessoas que gestam, têm filhas e filhos e precisam adequar suas rotinas. Comunico, a partir dessas imagens, a importância da visibilidade sobre essa situação, a partir de uma ótica política que anseia por um plano de políticas públicas de apoio a essas artistas, sem que estas fiquem em isolamento na gravidez e após o nascimento de suas crianças.

Ainda no que diz respeito às abordagens experienciadas pelas artistas na colagem da Casa 20, Ceci afirmou que, devido ao fato de serem mulheres, a violência se manifestou de forma mais acentuada. No entanto, a artista questionou-se se as agressões verbais proferidas a elas cessaram em função da percepção de que elas “aparentavam ser meninas de classe”. A artista afirmou que, em suas atividades de arte urbana na rua, havia sempre um receio por serem mulheres: “A gente nunca sofreu uma abordagem violenta, mas a gente estava trabalhando com lambe lambe, não tava usando *spray* ou não tanto”, mencionou Ceci. Sobre isso, Jo A-mi (2020) comenta que a rua, nesse sentido, apresenta-se como um espaço de disputa estrutural:

da gentrificação dos lugares, padronização de vias para uso de automóveis, espaços de difícil circulação para pedestres, ao transporte público escasso e de qualidade duvidosa; e, por conseguinte, as disputas relacionais nas ruas explicitam as diferenças de gênero, cultura, raça, classe social de forma muito evidente. (A-mi, 2020, p. 19)

A partir do trecho acima, Jo A-mi aborda a ideia da rua como espaço de disputas estruturais e relacionais. Há uma disputa estrutural por espaços públicos moldados a partir de processos capitalistas, com gentrificação, elitização dos bairros, criação de ambientes de difícil acesso para pedestres, ou seja, uma estrutura hostil que nem todas e todos podem acessar. Por outro lado, na perspectiva relacional, examinam-se os meios de exclusão a partir de raça, gênero, classe social e cultura, testemunhos de um espaço urbano marcado por desigualdades sociais e culturais evidentes. A rua, portanto, é um espaço de complexas interações e conflitos, refletindo as diferenças de permissividade, exclusão e poder na sociedade brasileira. Trata-se de quem pode o quê? Quais corpos têm mais acesso (no sentido relacional) que outros em determinados lugares. Quando Ceci mencionou que o homem que as abordou proferiu que elas

“aparentavam ser meninas de classe”, um tipo “imagem-gabarito”, faz-se o questionamento: O que então não seria uma menina de classe? Logicamente algo oposto ao que o homem estava reconhecendo nas meninas, brancas e, aparentemente, de classe média.

Retomando ao hiato do Selo Coletivo, Ceci continuou a atuar com Bruna ou sozinha. A atuação com a arte urbana permanecia mesmo sem o grupo. Nesse processo de produção solo, passou a frequentar o Titanzinho, bem como a Associação dos Moradores do Titanzinho e o bairro Serviluz.

O Titanzinho é uma comunidade que faz parte das Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS), são “áreas do território que exigem tratamento especial na definição de parâmetros reguladores de usos e ocupação do solo, sobrepondo-se ao zoneamento”⁸⁴. Geralmente, tais comunidades sofrem com constantes pressões relacionadas à especulação imobiliária, movendo-as para outros espaços da cidade mais distantes. Tais realocações acontecem, geralmente, sem levar em consideração a formação cultural e histórica do povo naquele espaço urbano. Um exemplo disso são moradores do Titanzinho, cujas vidas são ligadas diretamente, por gerações, na relação com o mar enquanto fonte de sustento, identidade e lazer. Para esses moradores, o mar sustentou suas famílias por gerações, bem como ainda fornece lazer e trabalho para as/os praticantes de *surf*, com escolinhas de *surf* para crianças.

⁸⁴ As Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) são porções de terras públicas ou privadas que buscam, prioritariamente, a regularização urbanística e fundiária dos assentamentos de baixa renda existentes e consolidados, além do desenvolvimento de programas habitacionais de interesse social e de mercado popular nas áreas não edificadas, não utilizadas ou subutilizadas, estando sujeitas a critérios especiais de edificação, parcelamento, uso e ocupação do solo. Disponível em: <https://lapur.ufc.br/pt/zonas-especiais-de-interesse-social-zeis-de-fortaleza/>. Acesso em: 17 jul. de 2024.

Figura 28 – Ceci Shiki junto com algumas moradoras e moradores do Serviluz em 2016



Fonte: Facebook do Servilost. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1767756643507471&set=t.547245851>. Acesso em: 23 jul. de 2024.

A Associação dos Moradoras do Titanzinho apresenta-se um trabalho de conscientização política através de diversos âmbitos, como diálogos, rodas de conversa, debates. Para além disso, ela é fortemente atuante na produção artística coletiva como forma de educação, promovendo oficinas e aulas para crianças e adolescentes através de desenhos, pinturas, graffiti, educação voltada para conexão com o meio ambiente, produção de audiovisual e eventos culturais. No processo de aproximação com a Associação dos Moradores do Titanzinho e do Serviluz, Ceci ministrou algumas oficinas de estêncil e graffiti para as crianças da comunidade. Ainda, e em paralelo com essas atividades, a artista conheceu alguns artistas da arte urbana residentes do bairro, como Spote, Kong⁸⁵ e Mad (Wryel)⁸⁶, bem como outras/outros artistas que frequentavam esses espaços, como Marquinhos Abu⁸⁷ e Pirata⁸⁸. No entanto, mesmo construindo relações com o bairro e os artistas citados, Ceci relatou que nunca participou de ações de pintura com os artistas na rua. Essas interações de pintura só aconteciam em mutirões, eventos e festivais, como a produção de um grande mutirão na Avenida Mister Hull, ocorrida aproximadamente em 2010. Em menção aos eventos de mutirão, constatava-se a presença reduzida de mulheres, como Vivi⁸⁹, Aninha, Quel Cris Soares. Ainda segundo a artista,

⁸⁵ @kong.silva

⁸⁶ @mad.corporation

⁸⁷ @marquinhosabu

⁸⁸ @piratahemfil89

⁸⁹ @vivivts

o desejo de pintar na rua com as/os artistas sempre esteve presente: “Tipo assim, dos caras chamarem ‘vamos lá e tal’. Eles não vão chamar entendeu?”. Ainda a respeito dessa ida à cidade com outros artistas, ela continua:

Não, não é necessário [um convite], mas a gente não tinha essa vivência, não tinha coragem de estar na rua à noite e a gente não... somos meninas de classe média, digamos assim, então não é perifa, assim. Aí a gente num... o grafite ele ele vai surgir muito nessas margens da periferia porque ele também é uma forma de expressão muito direta. Eu não vou precisar de intermédio de, sei lá, um curador, de um alguém que vai falar que isso aqui é arte, sei lá. Isso aqui é o que eu tô falando e pronto e eu misturo essas cores e é isso e tal, foda-se, né, que seja. E então, na verdade, vai quem tem coragem mesmo de ir, né, não precisa de convite mesmo. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

Percebe-se uma disputa por territórios na arte urbana, em busca de visibilidade para seus graffiti, e, conseqüentemente, para quem o fez. Visibilidade que também poder atingida por repetições de *tags*, dificuldade de acesso ao local da pintura, bem como graffiti de longa extensão em prédios, com uma grande verticalidade.

A ação de adentrar os espaços/territórios que deve ser feita com cuidado e respeito, pois, mesmo que tenhamos a possibilidade de transitar por qualquer local, não significa que, de fato, possamos fazê-lo plenamente. Em outras palavras, embora, geograficamente, todas as pessoas tenham acesso aos espaços de sua cidade – ruas, vielas, entre outros –, esse acesso diz respeito sobretudo, ao pertencimento a esse espaço, que se dá por meio de relações com quem o habita, com um grupo⁹⁰. Assim, Ceci apresentou o desconforto em pintar em determinados locais. A artista reconhecia-se como uma pessoa de classe média, com privilégios sociais, e que, mesmo sem ser necessário um convite formal, acha preferível um reconhecimento por outras/outras artistas moradores ou por grupos atuantes desses territórios, além de ser necessário uma cautela maior por ser mulher.

Ao ser questionada sobre adentrar nos espaços e territórios enquanto mulher, a artista mencionou a necessidade de observar que, para além da questão de gênero, há também um recorte de raça, pois um corpo branco sempre acaba tendo mais acesso e menos abordagens que um corpo negro, como comentou: “E eu percebi isso pintando com a Dinha, né”. Observa-se, então, a necessidade de não tratarmos a luta das mulheres como uma luta única, homogênea. Não podemos olhar para as questões das mulheres como a questão de todas as mulheres. É

⁹⁰ Como exemplo, há a situação do artista Wryel MAD, mediador de uma das ações no farol do Mucuripe, no Titanzinho, para o Festival Concreto (2013): “Ainda sobre formas de ocupar o farol, o próprio Festival Concreto necessitou de um intermédio do artista e morador do Serviluz Wryel “MAD”, para desenvolver as articulações entre o evento e a comunidade, que além de fazer o intermédio foi um dos artistas que grafitou o farol” (Lemos, 2017, p. 48). Aqui exemplifico a autorização legal do evento e do Estado para a intervenção no Farol, no entanto, para que isso acontecesse da forma mais pacífica possível, um morador e artista do local foi responsável por esse intermédio.

importante lembrar que cada mulher está inserida em um contexto específico. Como menciona Crenshaw (2002), no seu conceito de interseccionalidade, há a necessidade de analisar os cruzamentos de gênero, raça, classe social e outros fatores, criando realidades únicas e específicas para cada pessoa. Desse modo, a luta das mulheres apresenta diferentes experiências de opressão e privilégio, variando, significativamente, a partir da combinação de suas identidades sociais e culturais. Trata-se de compreender as diversas estruturas e dinâmicas entre vários eixos de subordinação em que as mulheres estão inseridas. Não admitir isso é minimizar, em alguma medida, a individualidade de cada mulher, como mencionou Ceci.

Eu acho que, assim, tem um recorte de gênero aí, que você tá fazendo, mas dentro disso também vai ter que ter um recorte de raça, porque tem diferença. E eu percebi isso pintando com a Dinha, né. Mas para gente [do Selo Coletivo], a gente iniciou com lambe lambe que eram ações muito rápidas e a gente não teve abordagem policiais, mas assim muito não teve abordagem violentas, assim, porque a gente também não saía tanto pra pintar e a gente tentava fazer isso na luz do dia, então não era de madrugada, por exemplo. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

A partir das palavras de Ceci, compreende-se que há múltiplas feminismos, não no sentido de enfraquecer a luta, como algumas pessoas pontuam, mas como uma forma de ver as interseções das vidas de cada mulher. Tais feminismos, então, só são possíveis de acessar por meio da interculturalidade, que cria pontes, no caminho de ver e compreender a alteridade “Outra”. Não reconhecermos essa “Outra” leva a um feminismo único, ignorando as especificidades dentro do movimento. “O não conhecimento da Outra, de outros grupos, é a grande armadilha para a homogeneização e a universalização de um feminismo único” (Araújo e Silva-Reis, 2019, p. 207). Trata-se de compreender que o não conhecimento sobre outras culturas – no sentido da alteridade – outras identidades, outros grupos femininos é um obstáculo para a diversidade do feminismo. O que devemos intentar, então, é a criação de uma visão mais diluída sobre o ser feminino, sem conceitos fixos, homogêneos ou universalizados que desconsiderem as diferenças sociais e culturais das mulheres. Assim, uma forma de evitar esse enfraquecimento da luta feminista, a partir da homogeneização das experiências e identidades femininas, seria a partir do que Spivak (2010) entende como “tradução”, uma forma de promover o entendimento entre diferentes contextos sociais, culturais e históricos, sem forçar uma uniformidade, operando na descentralização, a partir de uma valorização de diferenças e particularidades. Questiona-se, então, o processo de “agenciamento”, criticado pela autora, enquanto uma forma de tradução interessada, pois não existe discurso neutro, sobre o que essa subalternizado/ esse subalternizado intenta em dizer. Ainda segundo Spivak (2010), é necessário que se compreenda que nunca se pode falar por esse “sujeito subalterno”, o que se pode fazer é a criação conjunta de espaços onde esse sujeito possa se articular, e,

consequentemente, ser ouvido. A autora visa uma comunicação intercultural para uma compreensão mútua, enfatizando que a tradução não se trata apenas de uma releitura de palavras de uma língua para outra, mas de uma legítima intenção de interpretação cultural e política. Fazer, conscientemente, essa tradução respeita e preserva a alteridade, evitando uma homogeneização capaz de ignorar as especificidades culturais e políticas das mulheres. A tradução, então, deve descentralizar e desafiar as estruturas de poder, tornando-se um ato de resistência, trazendo para o debate a luta de todas as mulheres, permitindo que vozes subalternizadas e silenciadas sejam ouvidas. Pensando a partir de uma lógica feminista, trata-se de descentralizar as vozes dominantes, liberando espaço para múltiplos feminismos, sem deixar de considerar os critérios e as realidades como raça, classe, cultura e localização geográfica. Fortalece-se, assim, os vários movimentos feministas, não considerando apenas um ponto de vista.

Ainda sobre realidades de mulheres artistas atuantes na arte urbana, há a constante reclamação sobre a desvalorização de seus trabalhos, ao serem comparados com algum homem artista, bem como o recorrente papel de tutor e professor para elas, como mencionou Ceci.

O que incomodavam era o mais as abordagens machistas, né, dos caras, assim, ou mesmo em mutirão, né, que mesmo assim os caras, os grafiteiros chegando, querendo ensinar, né, a grafitar [...], mas tinha dos colegas, pelo menos, uma coisa machista que é isso “Ah o que você faz é menor, então deixa eu te ensinar como é, né”. (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

Analisando um pouco sobre o que foi mencionado pela artista Ceci Shiki, observa-se o comportamento recorrente, na história das sociedades, de homens ensinando mulheres, como se essas não o soubessem fazer. Em anos de história, nomes de mulheres foram inviabilizados ou esquecidos em narrativas, descobertas e produções valiosas. Embora essas situações não apresentem, de imediato, uma relação direta com o que a artista mencionou, elas são resquícios desse fenômeno. Tal situação é um dos reflexos do patriarcado, mantendo homens em lugares de prioridade e privilégios, assumindo papéis de mentores e professores ao ensinar às mulheres algo que elas já sabem/dominam.

O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico. (Rago, 2012, p. 25)

Assim, compreendo que o feminismo não está posto exclusivamente como ponto de crítica às formas dominantes de produção de saberes, mas também propõe alternativas

desafiantes sobre as estruturas tradicionais e institucionais de saber e da ciência. A autora propõe um reconhecimento sobre as experiências históricas das mulheres, sempre menosprezadas. Esse conhecimento proporciona uma forma outra na produção de conhecimento científico, uma mudança inspirada na valorização de conhecimentos mais inclusivas e sensíveis às diferenças culturais.

No graffiti não é diferente, principalmente por ser uma expressão cultural artística que se iniciou, majoritariamente, por autorias masculinas, sobretudo se pensarmos no graffiti e na pixação a partir do viés político.

Pode parecer que esse seja um recorte muito impreciso e não valioso para esse debate, no entanto, se “escovarmos a história a contrapelo” (Benjamin, 2005, p. 70)⁹¹, será possível observarmos uma repetição de silenciamento sobre as mulheres e seus trabalhos, no decorrer das histórias das sociedades. Quantas descobertas foram desenvolvidas por mulheres sem que a história as tenha dado o devido holofote e a devida importância? Quantas pesquisas tiveram os nomes de mulheres apagados em usufruto de algum homem? O apagamento de nomes de pessoas na narrativa ocidental patriarcal e homogeneizante (e aqui enfatizo o apagamento de mulheres) não é novidade, assim, é necessário que pensemos sempre a história de um ponto de vista que não neutralidade e naturalidade na narrativa das histórias, questionando-se sempre sobre quem narra e o que é narrado. Desse modo, ao pensarmos na luta das mulheres artistas por espaços (literais e simbólicos), percebe-se a importância de planejamento de microações em todos os âmbitos da sociedade, a partir de políticas públicas que implementem mais espaços para essas mulheres, em editais culturais, editais de pesquisa – como Capes e CNPQ –, vagas de emprego, fomento para estudos, auxílio para pessoas que gestam – durante a gestação e após o nascimento da criança. Walter Benjamin (2005, p. 70), ao falar que devemos sempre “escovar a história a contrapelo”, menciona uma ideia, a partir da teoria dialética, de que a história das sociedades sempre foi contada pelos vencedores, aqueles que sempre foram beneficiados com os privilégios de gênero, raça e condição social, apagando, “naturalmente”, a história dos vencidos. Assim, para que isso seja quebrado, é preciso que olhemos de uma forma não natural para as coisas que acontecem. “Escovar a história a contrapelo” é redescobrir os momentos utópicos da história a partir de uma ótica subversiva crítica sobre os acontecimentos – Quem foram as mulheres apagadas no decorrer da história? Porque isso continua a acontecer? Quais

⁹¹ Segundo o autor, escovar a história a contrapelo propõe uma leitura crítica e desafiadora da história tradicional, reavaliando a partir de uma perspectiva dos oprimidos e marginalizados. Ainda segundo Benjamin (2005), a história, por ter sido contada pelos vencedores, marginalizou, escondeu e invisibilizou diversos nomes (os nomes dos vencidos). É necessário, então, que proponhamos uma outra forma de lermos o passado e os acontecimentos históricos, capaz de revelar injustiças, sofrimentos e narrativas ocultas daquelas e daqueles antes silenciados.

ações são necessárias para uma mudança igualitária de atuação entre homens e mulheres em diversos campos sociais? É somente “trincando” a imagem cultural dos acontecimentos narrados a partir de um discurso branco, eurocêntrico e heteronormativo que é possível projetarmos novas formas de atuar com equidade. Ao examinarmos a história do ponto de vista “dos vencidos” – não por considerar as mulheres como uma classe vencida, mas porque indubitavelmente a história o fez e ainda o quer fazer assim, no intuito de perpetuar a manutenção dos privilégios aos privilegiados – é fundamental que questionemos a veracidade de muitos documentos e versões históricas, pois estes, na verdade, são relatos da barbárie. Tal reflexão consciente visa alterar as práticas sociais, promovendo resultados diferentes e proporcionando, a todas e todos, melhores condições para uma equidade de acesso aos recursos e espaços sociais.

Ainda sobre a entrevista com a artista, e reforçando a prática de visibilização dos nomes de outras mulheres, nesse caso de artistas de arte urbana, Ceci elencou nomes de artistas que considera fonte de inspiração ou admiração. A artista cita sua amiga, e também citada nessas escritas, Dinha Ribeiro, por permanecer na prática do graffiti, de forma sólida, usando outras materialidades e suportes, como pintura de telas. Também traz o nome da artista portuguesa Tamara Alves⁹², artista que desenvolve seus graffiti em ruínas, aproveitando as superfícies e formatos que o espaço oferece, além de desenvolver um trabalho sobre a representatividade feminina em suas obras. Minas Crew⁹³, “que, justamente por ser coletivo, né, tem assim, né, a minha admiração e tal”. Citou também Panmela Castro⁹⁴, uma artista que percorreu a pixação e o graffiti, encontrando-se agora na pintura e na performance e em outras linguagens. Ceci mencionou, ainda, sobre Panmela que: “Ela se divide em várias linguagens, que eu acho massa, porque acho que a gente é muito múltipla assim, né. A gente se divide, não só em linguagens, mas em papéis, em várias coisas, né”. A artista, então, conclui:

Quando eu falo da Tâmara tem aspectos dentro do trabalho dela que eu gosto e que me atrai mais, mas por exemplo Minas de Crew tem um modus operandi que me atrai também. É um coletivo de mulheres, também com suas agendas lotadas e também nem sempre se encontrando, mas fazendo graffiti juntas, assim, e grandes murais, e movimentando também a cena. Ou a Pâmela que tá também em vários nichos da contemporânea, e ganha com isso, e ganha bem e tal e sempre propondo. Então é isso, assim. A Dinha também, né, com o rolê dela e tal, com as pinturas, com a temática que ela traz da ancestralidade. Então são várias coisas que essas referências, elas, elas me vêm assim, sabe? E não só nas artes visuais, né, na música também, no cinema, né. Eu sou muito visual, né. E isso me chama, sabe? (Ceci, entrevista concedida em 01/03/2024).

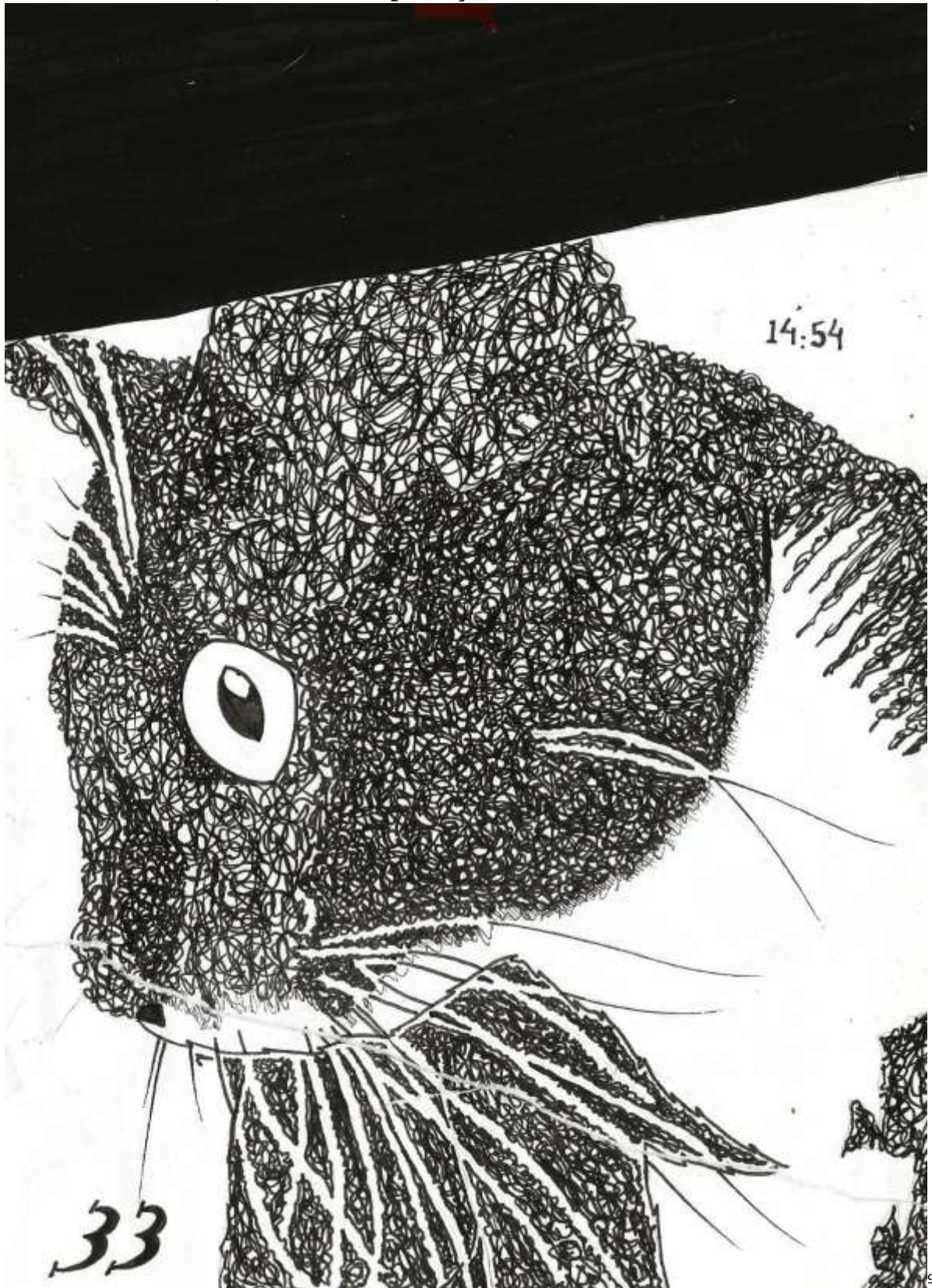
⁹² @tamara_aalves

⁹³ @minasdeminascrow

⁹⁴ @panmelacastro

A narrativa de mulheres é ação fundamental nessas escritas e no meu processo de texto-caminho, desenhando-se enquanto se escreve a partir das minhas experiências, bem como dos relatos das artistas. Para além disso, fazer essa ligação, essa conexão, entre mulheres artistas surge como uma microação de fortalecimento entre nós/elas. Narrar nomes constitui-se, então, como um vínculo, proporcionando a elaboração de um mapa afetivo fundamentado em experiências compartilhadas a partir das realidades dessas mulheres artistas. O ato de repetir nomes (de mulheres) proporciona que não sejam esquecidos, contribuindo para a construção de uma narrativa que é, em última análise, articulada por elas mesmas, sobre elas e a partir de suas próprias direções

3.1.2 Bruna Beserra, Selo Coletivo e produção cultural



⁹⁵Fonte: Arquivo pessoal de Bruna.

As imagens de abertura dos tópicos de cada artista foram escolhidas por elas em uma tentativa de composição coletiva da tese.

Bruna Beserra, mulher negra parda ⁹⁶, Formada em Artes Visuais pelo antigo Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (Cefet) e atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE-CE), a artista tem vasta experiência na área de produção cultural, tendo atuado em espaços e equipamentos como: Salão das Ilusões, Dança no Andar de Cima, Opa! Escola de Design, Museu de Arte Contemporânea do Ceara (MAC) e Porto Iracema das Artes.

Figura 29 – Bruna Beserra na pintura do muro do Teatro da Praia, na Praia de Iracema em 2021



Fonte: Instagram da artista. Disponível:

https://www.instagram.com/p/CTqSOvNFS6EQHtXzaEvHffP_HENCCGwvejnmMw0/. Acesso em: 19 jul. de 2024.

Iniciou sua experiência na arte urbana quando cursava Artes Plásticas no IFCE, juntamente com Ceci. A partir da experiência com a oficina e as conversas com os integrantes

⁹⁶ Termo utilizado pela própria artista. Segundo a artista: “pra mim realmente é uma grande questão conseguir me definir e me reconhecer. Minha mistura é negra e indígena, mas não sei muito sobre minha descendência, pois não conversei isso com minha família paterna e materna pra entender melhor”.

do Acidum, Robézio, Rafael Limaverde e Leo, a artista teve sua primeira ida às ruas, como ensaio na arte urbana, no bairro Parangaba, através da aplicação de lambe lambe, juntamente com algumas amigas – Camila Moreira, Bruna Beserra, Juliana, Tereza Dequinta e Ceci Shiki:

eu trabalhava como arte educadora e teve uma oficina de stencil, onde fiquei apaixonada pela técnica e chamei as amigas pra gente fazer e colocar na rua. Não lembro de quem foi a primeira ideia, mas lembro que Ceci e Ju já toparam e a Camila Alves, Camila não era da faculdade, mas TB trabalhava no museu. E aí ela tinha uma paixozinha e queria colocar o stencil dela na rua, e aí nós encontramos na minha casa pra dar esse rolezinho. Nem sei direito porque montamos o selo, mas acho q partiu da vontade de ter um grupo apenas de garotas e a proximidade da gente com a faculdade e amizade facilitou. (Bruna, fala concedida em 24/01/2024).⁹⁷

A artista mencionou produções individuais, no entanto, estas aconteciam com menos frequência. Sua atividade artística realmente se dava, em sua maioria, na presença de suas amigas do Selo Coletivo, mesmo durante o período de hiato do grupo, entre 2018 e 2018, quando desenvolveu alguns trabalhos solo ou com Ceci. Para além de ações e obras na arte urbana, também trabalhou na produção cultural de eventos, como na participação do projeto de arte urbana “TudoAoMesmoTempo”, no Vila das Artes (experiência que proporcionou a primeira atuação no graffiti da também citada nessa pesquisa, Raisa Christina, em 2017).

A artista abordou mencionou alguns trabalhos marcantes durante sua atuação no Selo Coletivo, como a exposição que o grupo participou, a convite de Nathalia Forte, a exposição TudoAoMesmoTempoAgora Ano 01 para o IV Festival BNB Agosto da Arte, no Centro Cultural do Banco do Nordeste em Fortaleza, havendo uma segunda exposição em 2012, no Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza. A exposição com temática relacionada à infância possibilitou uma visão sobre a experiência de pesadelo vivida quando era criança. Além dessa obra, desenvolveu também a composição de um quadro com alguns objetos de sua mãe, uma espécie de tela sobre seu imaginário.

A artista ainda citou outro importante trabalho durante sua atuação no Selo Coletivo, no Centro Cultural Belchior, localizado na Praia de Iracema. Segundo Bruna, a memória se dá por ter sido um trabalho “em que misturamos duas coisas que eu gostava muito”, composta pela colagem de lambes e o uso de estêncil.

⁹⁷ Dentre as artistas selecionadas para este estudo, Bruna foi a única com quem não consegui um contato mais estreito. Infelizmente, devido a questões pessoais da artista, não foi possível conduzir uma conversa ou entrevista pessoalmente. As informações que obtive foram através de contato por meio de aplicativo de mensagens. Busquei extrair o máximo de conteúdo possível dadas as circunstâncias.

Figura 30 – Trabalho feito em 2018 pelo Selo Coletivo (Ceci e Bruna) para o Centro Cultural Belchior



Fonte: Instagram de Ceci. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BwZs70cH8Al/>. Acesso em: 19 jul. de 2024.

Bruna também comentou um pouco sobre a pintura do Teatro da Praia enquanto uma experiência valiosa. A ação, que aconteceu durante a pandemia da Covid-19, quando as medidas de distanciamento já não eram tão intensas, teve produção forte por causa da grande extensão das instalações do Teatro. Além disso, a artista pontua também seu medo de altura. Bruna comentou:

A Pintura do teatro ficou muito linda, sobre o processo, foram muitas conversas com a Ceci Shiki pra chegar no projeto final, mas não me recordo muito, mas lembra de algo que era legal para nos duas eram as cores do pôr do sol e depois que soubemos o local da pintura, que era o Teatro da Praia q tinha passado por um desabamento, que corria risco de encerrar, juntamos o pôr do sol com o dente de leão que nos lembra sonhos e a esperança de que aquele espaço continuasse vivo. (Bruna, fala concedida em 24/01/2024).

Como mencionado anteriormente, o Selo Coletivo teve duas formações, com Bruna Beserra e Ceci sendo integrantes em ambos os momentos. O Selo ainda é um dos coletivos de mulheres mais reconhecidos, sendo uma referência da cena no graffiti, principalmente para gerações futuras de mulheres artistas. No entanto, manter um grupo por muito tempo é tarefa difícil. Percalços podem acontecer no meio do caminho, como aconteceu com o Selo Coletivo,

espaçando-se o tempo de atuação das artistas, resultando no final do grupo. Sobre isso, Bruna mencionou um pouco sobre o primeiro término do grupo:

Sobre término, ele foi se diluindo por conta da vida mesmo, a Tereza foi a primeira a sair para se juntar ao Robézio no Acidum, a Ju saiu da sequência pois passou pra ser bombeira e teve filhos, ficando apenas eu e Ceci, que levamos ainda durante um tempo. (Bruna, fala concedida em 24/01/2024).

Como mencionado algumas vezes nessas escritas, a arte urbana tem a disputa no território urbano como uma de suas características. Essa disputa é naturalmente difícil, já que muitas/muitos artistas estão sempre a tentar locais com maior visibilidade para expor suas obras. A efemeridade da arte urbana também é outro ponto importante a ser lembrado, tendo como única a certeza a incerteza sobre sua permanência na rua – podendo durar um dia, um ano ou uma década – e sofrer diversas alterações – por outras/outros artistas, pelo tempo ou por construções e demolições da própria paisagem urbana.

Tendo em vista tais dificuldades nessa disputa, a vivência no corpo feminino abre uma extensão ainda maior nessa problemática, que não tem ligação, necessariamente, com a arte em si, mas sim com questões de gênero. É inadmissível pensar o corpo feminino enquanto um corpo permitido a ser violado por ser “fácil” de se cometer a violência. Compreende-se, então, que a violência de gênero não acontece por qualquer motivo relacionado a quem porta esse corpo feminino, sendo de responsabilidade e protagonismo apenas do agente violador, aquele que infere tal violência, e não da vítima. A culpabilização da vítima faz parte de um discurso que tenta justificar a violência do violador, eximindo o agressor de sua responsabilidade. Tal ação faz parte de uma estrutura normativa do poder, ou seja, uma violência que reflete o exercício de poder e as normas sociais sobre a masculinidade, controle e dominação. A “fragilidade” não pode ser justificativa para uma ação violenta, pois alude a um discurso normalizador sobre a violência a partir da vulnerabilidade da vítima – em sua maioria, e nesse exemplo, de corpos femininos. Compreendo, então, que o desejo por violência está unicamente no agente e não tem qualquer relação com uma possível da vulnerabilidade da vítima. Trata-se de um ato consciente daquele que pratica, fazendo-o moldado pelas estruturas sociais patriarcais. Desse modo, sobre esse ponto de vista, apresenta-se o comentário da artista:

Pintar na rua já é desafiador, e sendo um corpo feminino potencializa isso, potencializa o medo, o desdenho, é sempre uma luta pra se reafirma no espaço, por isso e massa ver que as meninas tão dando o nome na rua, tem que ser muito forte pra está ali. (Bruna, fala concedida em 24/01/2024).

Aponta-se, assim, a cautela em pintar na rua como um problema abordado por todas as artistas que questionei para essas escritas. O medo de disputar os espaços urbanos está relacionado, então, não à arte urbana, mas à realidade de possuir um corpo feminino. Não é por acaso que mulheres iniciam suas experiências na arte urbana atuando coletivos ou grupos. Essa unidade coletiva de grupo possibilita um pouco de confiança e segurança, fortalecendo as mulheres artistas.

Pensando a partir do fortalecimento feminino, em conversas mantidas com as artistas, compartilharam-se relatos sobre o engrandecimento mútuo de artistas, incluindo suas trajetórias iniciais e as referências que tiveram. Como exemplo notável, apresenta-se a menção recorrente à grafiteira Teia, considerada pioneira do graffiti em Fortaleza. Raisia, Ceci, Dinha e Bruna, esporadicamente, citavam umas às outras como referências ou pontos de apoio, em algum momento da construção de suas carreiras artísticas. Ainda sobre isso, Bruna mencionou admirar profundamente diversas artistas, entre as quais destaca Dinha e Tereza, amigas próximas e cujas atuações continuam a crescer na cena do graffiti. Além disso, a artista ainda se refere aos trabalhos das artistas Bruna Serifa, Liz Rashel, o coletivo Minas de Minas e a artista Criola⁹⁸.

⁹⁸ Bruna Serifa. @serifa_. @lizrashell. @minasdeminascrow (Coletivo composto por: @carolinajued @lidiaviber @musamdm @pequeninica).

3.2 Dinha e a representatividade racial



⁹⁹ Fonte: Arquivo pessoal de Dinha. Ilustração digital.

As imagens de abertura dos tópicos de cada artista foram escolhidas por elas em uma tentativa de composição coletiva da tese. Ainda, o título do subtópico foi criado em parceria com a artista.

A nova edição do projeto Arte na PI, em 2022, lançou, em anúncio pelo *Instagram* do Instituto Iracema¹⁰⁰, associação cultural localizada no bairro Praia de Iracema, as propostas de Oficina de Estêncil e Lambe-Lambe – com o Selo Coletivo –, Oficina de *graffiti* – com a Dinha –, Oficina de Intervenções Urbanas – com as artistas da dupla Terroristas Del Amor¹⁰¹ –, Oficina de Letras de Letras Populares – com Bruna Serifa – e a pintura de um mural, no decorrer da semana de oficinas, feito pela artista Rafa Mon¹⁰². A programação, que aconteceu entre 28 a 31 de março e 01 de abril, contou com a participação de diversas artistas na área da arte urbana. O encerramento deu-se no dia 01 de abril, na Rua dos Tabajara, com a produção colaborativa de um grande painel de graffiti de autoria de todas as artistas e todas alunas e alunos das oficinas.

Figura 31 – Imagem de postagem no Instagram do perfil Porto Iracema sobre o projeto Arte na PI em 2022



Fonte: Imagem de divulgação no *Instagram* do perfil Instituto Iracema. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CboC5MSLI6l/>. Acesso em: 28 març. de 2022.

¹⁰⁰ “O Instituto Cultural Iracema é uma associação civil, pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, de interesse coletivo, com autonomia administrativa, operacional e financeira. Qualificada como Organização Social pelo Decreto Municipal nº 12.846, de 15/08/2011 (Diário Oficial do Município de 23/08/2011), cujos procedimentos seguem modelo de gestão pública não estatal, com razoabilidade e proporcionalidade sempre com intuito de garantir uma gestão de excelência. Para realização de seus objetivos, o ICI poderá celebrar contratos de gestão, convênios, contratos, acordos, parcerias e outros instrumentos, com pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras. Para representar um Instituto inovador, jovem e corajoso fizemos uma homenagem à Leonilson. Um artista que compreendeu a exata cadência do seu tempo. Quando pedido para fazer uma obra na caixa d’água verticalizou o mosaico do piso gerando além da surpresa visual uma solução duradoura que sempre foi e continuará sendo símbolo da Praia de Iracema. Força, delicadeza e criatividade são valores presentes na obra do artista e no coração do instituto”. Disponível em: <https://www.institutoiracema.com/quemsomos>. Acesso em: 31 març. de 2022.

¹⁰¹ O grupo, atualmente, não está mais em atividades. As artistas atuam separadamente.

¹⁰² @rafamon.

Com a possibilidade de escolher apenas uma oficina, optei pela oficina de graffiti ministrada por Dinha; tanto por se tratar especificamente de graffiti, como pelo meu anseio em estar pessoalmente com ela – nossos contatos ainda se restringiam a *Instagram* e *Whatsapp* – que coincidentemente também me mandou a postagem do Instituto Iracema sobre as oficinas. Muito solícita, assim como todas as outras artistas, Dinha tinha conhecimento sobre meu constante interesse em vivenciar produção de processos de criação, cursos, oficinas, enfim, o que tocasse o campo da arte urbana.

A atividade iniciou-se às 14:00 horas, no Porto Dragão¹⁰³, equipamento de cultura e arte público-privado, também localizado na Praia de Iracema. Dinha, que também estava acompanhada de seu companheiro e também artista, Pirata¹⁰⁴, e de uma funcionária de produção cultural do Porto Dragão, iniciou a oficina. Apresentou-se, a princípio, como Alexandra Ribeiro, explicando posteriormente o uso da alcunha de Dinha, nome dado a ela em Recife (PE) cidade de onde é natural.

Com autorização para registros de toda a ação, tanto em fotos como em vídeos, registrei um número considerável de mulheres na oficina, algo em torno de 15 a 20 alunas e alunos. A maioria era composta de mulheres que já atuantes no graffiti, estando ali para adquirir mais técnicas, bem como conhecer mais a história da arte urbana.

De início, Dinha apresentou alguns tópicos sobre a história do graffiti, bem como a associação do graffiti ao *hip hop*¹⁰⁵ enquanto estilo de vida (explicado mais adiante). Seguiu abordando a importância da mulher no graffiti; algo fundamental para a pesquisa e que ali aparecia de forma orgânica, sem intervenção de perguntas, mas pelo próprio interesse da artista em apontar para isso. Tal ação se torna ainda mais importante para a tese, uma artista da arte urbana que entende a importância de se falar de mulheres enquanto grafiteiras.

¹⁰³ “O Porto Dragão/HUB Cultural do Ceará foi inaugurado em agosto de 2019 e funciona como equipamento híbrido e inovador, recebendo e promovendo uma programação artística permanente nos seus espaços por meio de espetáculos, oficinas, ensaios, assessorias, workshops, exposições e performances”. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/1632/>. Acesso em: 31 març. de 2022.

¹⁰⁴ @piratahemfilm89

¹⁰⁵ “No Brasil, o surgimento e a expansão do grafite estiveram ligados majoritariamente ao movimento *Hip Hop*, e Fortaleza não foi exceção à regra. Contudo, contemporaneamente na capital cearense, o grafite não se restringe mais apenas à influência deste movimento. Ao contrário, estudantes de artes plásticas, ex-pichadores, integrantes de ONGs, de instituições públicas e outros agentes sociais se apropriam cada vez mais desta prática, imprimindo-lhe novos sentidos, temáticas e técnicas” (Rodrigues; Bessa, 2015, p. 215).

Figura 32 – Dinha apresentando a oficina de graffiti para o projeto Arte na PI



Fonte: Arquivo pessoal.

Dinha apresentou o contexto do início da história do graffiti. Com registros desde as pinturas rupestres, também citou sua presença nas antigas civilizações como Egito e Grécia, por exemplo. Enfatizou a importância do movimento do graffiti em Nova Iorque, nos anos 70, quando realmente se tornou conhecido. Trouxe também as diferenças entre graffiti e pixação abordadas por essa prática aqui no Brasil, situação que não acontece nos EUA, onde graffiti apresenta-se por toda e qualquer pintura nos muros e superfícies da cidade. Segundo a artista, que apresentou conteúdos importantíssimos por meio de *slides* projetados, o graffiti se solidificou principalmente por imigrantes latinos que residiam nos bairros de periferia de Nova Iorque e que faziam suas pinturas como forma de não aderência à vida de crime, problema que assolava os povos recém-chegados e invisibilizados pelo Estado americano. Faltava muito, assistência social, segurança, educação, saúde, itens básicos para cidadãs/ cidadãos, e esses motivos foram suficientes para a crescente violência que acabou por assolar a população local. O graffiti aqui apresenta-se como uma válvula de escape para aquelas e aqueles que tentavam não seguir o caminho da violência e do crime. As artistas e os artistas, então, passaram a adotar a prática do graffiti como um meio de manifestação social contra o Estado.

Outro ponto marcante sobre o graffiti – desde os primórdios nas pinturas rupestres, passando pelos movimentos de protesto, Nova Iorque, Maio de 1968 na França e até hoje no uso do graffiti na Contemporaneidade – trata-se da disputa territorial enquanto algo importante para essa prática. As artistas e os artistas sempre tentam “carimbar” a cidade com suas *tags*/assinaturas, tentando manter na cidade uma disputa territorial. Os trens são um exemplo disso; cortando toda a cidade, desde bairros periféricos até bairros de classe social mais alta, uma espécie de “cobra de metal” carregada de significado. Sobre o movimento do graffiti em Nova Iorque, ao cruzar as ruas e os bairros, as pinturas de *tags* exibiam a existência de uma comunidade que lutava em permanecer viva, bem como apresentava-se como testemunho de possível efervescência artística (mesmo que não consciente). Na época, não se sabia ao certo o que estava a se desenvolver com os graffiti, e muito menos que seria uma expressão artística, no entanto, tornou-se um movimento merecedor de atenção, responsável por expor visualmente reclamações da população dos guetos americanos.

Figura 33 – Trens em Nova Iorque na década de 1970



Fonte: Disponível em <https://www.bbc.com>. Acesso em: 15 set. de 2022¹⁰⁶.

¹⁰⁶ “Surgido como um movimento considerado ‘ilícito’ por muitos, encabeçado por adolescentes que deixavam sua marca em vagões de metrô e fachadas de prédios, o grafite explodiu em Nova York nos anos 1970. A foto de Jon Naar, de 1973, mostra um trem pintado por STAY HIGH 149, um dos pioneiros. A maioria das obras da época não sobreviveu, especialmente depois de uma campanha da prefeitura para ‘limpar’ a cidade, no fim dos anos 1980”. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2014/04/140421_galeria_grafite_ac_lgb. Acesso em: 21 set. de 2022.

Ou seja, se fazia ver. É claro que “forçar” a cidade a vê-las e vê-los era algo importante e que tornava possível expor suas insatisfações sociais, como a violência, a precariedade, as necessidades de vivências da cultura afro. Todas essas insatisfações apresentavam-se como combustível para as pessoas que viviam nesse contexto, expondo para a cidade, e consequentemente para o mundo, suas situações sociais. Nesse contexto, quanto mais marcada a cidade estava, mais as artistas e os artistas queriam colocar suas marcas, por vezes esperando a passagem dos trens para a constatação da presença de suas *tags* ou presença de algum graffiti novo.

Perpassando pela história, Dinha mencionou que é impossível falar da história graffiti sem atrelar à história do *hip hop*. Segundo a artista, o graffiti tem uma história também oriunda do movimento *hip hop*, uma cultura popular, uma ideologia iniciada entre as comunidades afro-americanas, no subúrbio de Nova Iorque, em 1970. Iniciado no Bronx, bairro de Nova Iorque, a história do graffiti também tem total relação com a imigração, com latinas e latinos que trouxeram esse tipo de contracultura para os Estados Unidos, apresentando um contexto histórico de reclamação contra a violência e a criminalidade. É nesse cenário que o movimento *hip hop* surge: nos bailes de *hip hop*, aos sons de *djs* e *raps*. Cada manobra de dança de *hip hop* constitui-se em uma forma de luta. Cada rima representava “um tiro”, ou seja, uma forma de eliminar o oponente, que nesse caso era representado pelo outro *rapper*.

Com o lema “Paz, amor, união e diversão”, a *Universal Zulu Nation*, inspirada por movimentos anteriores, como os Panteras Negras, promoveu uma mudança de comportamento na juventude da época, baseada na valorização da criatividade e do talento artístico, em contraposição à violência crua das gangues de rua. Como afirma Gastman em *The History of American Graffiti*, “O *hip-hop* era poesia, música, dança e arte visual juntos em uma estrondosa batida de cultura de rua. (Gastman; Neelon: 2011, p 115)”. Assim, vemos que a relação do movimento *hip hop* com o *graffiti* é direta, já que este último é considerado um dos elementos que compõem o primeiro. No entanto, entendemos que o *graffiti* não se restringe, de modo algum, ao contexto do *hip hop*, podendo ser praticado por indivíduos que não têm com ele nenhum tipo de envolvimento. (Pennachin, 2012, p. 187).

A ideia era reivindicar, protestar e exhibir esses problemas através dos graffiti da periferia, capazes de trazer alta visibilidade daquelas e daqueles que não habitavam esses bairros periféricos, principalmente através dos trens com seus vagões pintados que cortavam a cidade. Foi nesse contexto que o *hip hop* iniciou e prosperou, e é por isso que sua relação com o graffiti não pode ser separada, pois “nos seus locais, nos bairros, em que a cultura *hip hop* foi desenvolvida, as ruas eram usadas como espaços para festas, disputas de rimas e o *break* aconteciam nas calçadas, fazendo do movimento uma expressão da periferia nova-iorquina [...]” (Araújo, 2017, p. 115).

Ainda sobre isso Alessandra O. Araújo (2017) completa que:

Assim, a partir da organização feita pelos estudos sobre *graffiti*, podemos dizer que, apesar de autores como Gitahy (2012) e Ramos (1994) falarem das pinturas rupestres como os primeiros encontrados e de Silva (2014) considerar a "luta de letreiros" como o primeiro *graffiti* da América Latina, existe uma unanimidade entre os autores que estudei que datam as manifestações estudantis de Maio de 1968 em Paris e o início do movimento *hip hop* nos EUA, no início dos anos 1970, como os marcos de surgimento do *graffiti* contemporâneo. É interessante observar que, mesmo os contextos sendo diversos, existia uma necessidade de comunicação que não era atendida pelos meios tradicionais e que transbordavam nas ruas. (Araújo, 2017, p. 160).

Ainda falando sobre a relação entre o graffiti e o *hip hop*, Dinha mencionou um importante vídeo de KRS-On¹⁰⁷, ou Lawrence Krishna Parker, produtor musical estadunidense, nascido no Brooklyn, Nova Iorque, um dos pioneiros da cultura *hip hop* e vencedor do prêmio *Lifetime Achievement Award* pelo projeto *Stop the Violence Movement*¹⁰⁸. Nesse vídeo KRS-One fala que:

O hip-hop, politicamente, começou com homens negros. Realmente. Começou com negros com atitudes de homens negros. Os homens latinos entraram assim e os homens brancos também. Mas Kool Herc, o pai da nossa cultura... o motivo dele sair para tocar o som dele na Avenida Sedgwick, 1520, dentro do Centro Comunitário... a razão foi sua irmã. Sua irmã Cindy. Cindy Campbell. Condy, sua irmã mais velha. [...] [Ele grafitava 'Kool as Clide'] E foi sua irmã mais velha que disse: 'você pode tocar no meu aniversário?'. E ele deixou os muros e se tornou um DJ. E começou a tocar, tipo... James Brown, Apache e todos esses que hoje são clássicos. Então deixa eu ir dele para ela. Mulheres... Mulheres! Não menininhas... Mulheres. Mulheres de verdade! São o propósito do hip hop. São a liga do hip hop, são a liga. Homens eram o que apareciam no hip hop. Homens negros. Por trás deles... Tem todos os tipos de mulher. Começou com Cindy e Kool Herc. E a Pebblee Poo: primeira MC¹⁰⁹ feminina... que estava com Kool Herc. Dá um confere em Sha Rock que estava com o Funky Four Plus One More. Dá um confere em Roxanne Shanté que participou de várias batalhas e ganhou, ao propósito. Dá um confere em Salt-N-Pepa que batalhavam contra o Doug E Fresh, na primeira aparição delas. Dá um confere em Queen Latifah, Mc Lyte... Essas são as mulheres do hip hop. Ok?! Dá um confere nelas. Agora, mulheres também são executivas. Sylvia Robinson, mulher lendária [que sua alma descansa em paz]. Ela foi a fundadora e presidente, CEO da Sugar Hills Records. Os primeiros discos de rap, lançados em larga escala[...] Sugar Hill Records, aquilo era controlado por uma mulher negra. Grandmaster Flash, Treacherous Three, Furious Five, The Sequence. Todos frutos de uma mulher que teve a visão e os lançou. Eu disse tudo isso para te dizer: o que gerou o movimento hip hop? Primeiro foi Afrika Bambaataa. Mas volta um pouco mais, Malcom X iniciou. Vai um pouco mais adiante, Kool Herc iniciou. Não, não foi ele. A Cindy iniciou. Vá ainda mais além, minha mãe me ensinou e toda mulher solteira que criou o seu filho único e o fez um homem... isso também é hip hop. A maioria dos hip hoppers... os primeiros hip hoppers... de 81 até 91, os anos dourados do hip hop... 90 % de nós criados por mulheres. 90 % criados por mulheres solteiras sem o pai por perto. O hip hop é feminino de várias formas¹¹⁰.

¹⁰⁷ @teacha_krsone

¹⁰⁸ Com tradução me português para "Pare o Movimento da Violência".

¹⁰⁹ Pronunciado "êmici" em português.

¹¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jWa8F4wo-FY&ab_channel=1984CiaHackersCrew

Figura 34 – Cartaz de convite para aniversário de Cindy Campbel



Fonte: Material da aula de Dinha cedido pela artista, em 30/03/2022 para o projeto Arte na PI.

O KRS-One, sendo um dos nomes precursores do movimento *hip hop*, explica em sua fala a ligação direta desse movimento com o início do graffiti na cidade de Nova Iorque; não os princípios do graffiti originários das artes rupestre (mesmo que estejam vinculados à história se relacionados com o início da comunicação através de pinturas), mas o início do graffiti enquanto manifestação artístico-social de protesto. O *hip hop*, como mencionado anteriormente, é um estilo de vida iniciado em um ambiente de forte exclusão social, com uso de elementos como dança, música e pinturas nos muros das cidades, narrando questões cotidianas enfrentadas pelos jovens. Ainda sobre isso, e concomitantemente ao movimento nos Estados Unidos, a disseminação do graffiti para a Europa coincidiu com a chegada do *hip hop* na década de 1970, centrado na Nação Zulu, fundada pelo ativista Afrika Bambaata nos "bailes *blacks*" com *breakdance*. A música controlada por um DJ – que “gritava” contra a situação de miséria e desigualdade – acontecia simultaneamente com uma pintura ao vivo dos espaços da festa pelos participantes e artistas de grafite (A-mi, 2017a).

Dinha também mencionou que o início de sua carreira (em 2009, na cidade de Recife) no graffiti também perpassou pela história do *hip hop*, no qual ela também estava inserida. A artista também explicou, em meio a sua fala, a dificuldade de as mulheres ingressarem no graffiti por ser um movimento machista, mesmo com a crescente atuação de mulheres nessa prática de arte urbana.

A artista, durante toda sua fala, mencionou a dificuldade em ser mulher e fazer parte do movimento de graffiti, sendo esse um dos motivos para reforçar sua fala como forma de protesto e incentivo a outras mulheres no graffiti. Desse modo, não foi por acaso que Dinha optou por iniciar sua oficina trazendo um contexto geral sobre a história dessa prática artística (social e

comunicacional). Ao fazer isso, a artista trouxe a fala de KRS-One sobre a narrativa do movimento *hip hop* com origens no feminino, já que a entrada do grande precursor, Kool Herc (Clive Campbell), deu-se por influência de sua irmã Cindy Campbell. Além disso, e pensando o *hip hop* enquanto um estilo de vida, entende-se a importância do papel feminino na formação desse movimento. Resistindo, criando filhas/filhos sozinhas, educando para que essas/esses não entrassem na dinâmica de violência e crime, administrando as primeiras empresas de *rap*, dentre outras formas de resistir. No entanto, mesmo com essa importância histórica, a elas sempre foi destinado o *back stage*¹¹¹, o oposto do holofote. Desse modo, e pensando nisso, Dinha reforça a importância de mulheres no movimento *hip hop* e no graffiti; abordando a história e trazendo nomes de algumas artistas que também estavam presentes no início do movimento do graffiti mundial como: Lady Pink¹¹².

Já no contexto de grafiteiras brasileiras, Dinha também reforçou nomes de artistas mulheres, no intuito de fortalecer essa rede de comunicação e apoio entre elas. Nas palavras da artista, ela tenta “sempre deixar vivo o nome de grafiteiras como forma de que tanto ela quanto as outras artistas possam se fortalecer juntas na cena da arte urbana, uma cena tão machista e misógina”. E assim ela cita: @rosie.goldgirls, @Loripaep, @Brreux, @Malditacigana.

Ainda segundo o contexto de grafiteiras no Brasil, Dinha fala que:

No Brasil não se sabe ao certo a primeira grafiteira nacional, mas tem conhecimento do primeiro encontro nacional de grafiteiras que ocorreu no dia 29 de Janeiro de 2005, dentro das atividades do Fórum Nacional de Hip Hop com a presença das *crews* nacionais: Tikas Crew (Porto Alegre); TPM (Rj); Rosas Urbanas (Pe); Só Calcinhas (Sp). Dizem que o evento foi um importante passo para a evolução da cultura do graffiti com participação feminina. Fatores como resgate da história e das referências femininas foram destacadas como prioridade para a contribuição do processo de inserção destas em um movimento predominantemente masculino, e outros como a cultura machista, a que todas nós somos submetidas. (Fala de Dinha na oficina de graffiti do evento Arte Urbana na PI em 30/03/2022).

Sobre a participação de mulheres na arte urbana, e em específico no graffiti, a artista afirmou sua constante tentativa em manter viva a memória de quem seria a primeira grafiteira do Ceará, a lendária Teia. Dinha mencionou que deixar seu nome vivo é uma forma de que

¹¹¹ Bastidores. A organização por trás do que acontece.

¹¹² “Lady Pink, nascida Sandra Fabara (1964), é uma grafiteira e hoje uma muralista Equatoriana-americana. Focou sua carreira no empoderamento das mulheres, usando graffiti e murais como atos de rebelião e auto expressão. Ela se tornou a primeira dama do graffiti por ser a primeira mulher ativa na subcultura nos anos 80. Fabara nasceu em Ambato, Equador, em 1964 e mudou-se para o bairro de Astoria, no Queens em NY, quando tinha 7 anos. Ela iniciou sua carreira no graffiti em 1979 quando recebeu do Seen TC5 o nome de Pink, escolhido pela estética porque o Pink é ‘feminino’ e porque ela queria que outros escritores soubessem que ela era uma garota. Sua carreira começou a decolar a partir da década de 80, após a mostra *Graffiti Art Success for America*, e em 1983 quando foi o papel principal no Filme *Wild Style*”. Fala de Dinha na oficina de graffiti, parte do evento Arte Urbana da PI, em 30/03/2022.

saibam sobre a participação das mulheres no graffiti, como de Téia, por exemplo. Repetir os nomes de mulheres artistas possibilita a relação entre a história do graffiti e da representatividade feminina. É dar visibilidade a nomes que a história não prioriza em manter. Percebe-se, em meio a sua apresentação, que é notável como se desenham as teias de conexões que fortalecem a cena do graffiti feminino. Dinha enfatizou continuamente a relevância da presença feminina em espaços públicos, bem como em eventos e em qualquer outro contexto. Com o propósito de enfatizar a trajetória das mulheres no graffiti, trouxe nomes de grafiteiras para promover seu reconhecimento, reiterando algumas referências e introduzindo novas. Um exemplo é a menção à grafiteira ChermieQueen, que atualmente usa o nome de Wira Tini¹¹³. A artista amazonense é descendente das tradições, ancestrais do povo Kokama¹¹⁴, grafiteira, pesquisadora, muralista, e idealizadora por quatro anos do Festival Graffiti Queens, um dos primeiros festivais de arte urbana voltado para mulheres. Além disso é também idealizadora da Revista Graffiti Queens, com matérias que abordam importantes nome do cenário de arte urbana do Brasil e do mundo.

Figura 35 – Comentário da rede social Twitter do perfil de ChermieQueen



Fonte: Material de apresentação de Dinha na oficina de graffiti em 30/03/2022 para o projeto Arte na PI.

¹¹³ Wira Tini (@tini.wra), cujo o nome significa pássaro branco Kokama, não apenas traz a herança de povos originários em suas obras, mas também se distingue como uma incansável pesquisadora do mundo do graffiti, aprofundando-se em seus significados, mergulhando em suas particularidades e contribuindo de forma significativa para o enriquecimento do meio artístico. Fonte: Instagram da artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/tini.wra/>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

¹¹⁴ "Habitantes do Solimões, o contato dos Kokama com a sociedade não-indígena remonta às primeiras décadas da colonização. Os aldeamentos e deslocamentos forçados, impostos primeiramente pelas missões e depois pelas frentes extrativistas, acabaram criando um contexto tão adverso de reprodução física e cultural desses grupos, que lhes suscitou a negação da identidade indígena por muitas décadas". (Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kokama>. Acesso em: 27 de out. de 2024).

Seguindo nesse caminho de fortalecimento de artistas mulheres na arte urbana, Dinha toca uma questão importante, a da representatividade. A artista mencionou que, enquanto artista, quer passar a mensagem de diversas representatividades, como a representatividade da mulher negra. Para ela, é necessário a presença de muitas figuras de mulheres negras nas ruas, para que não só ela, mas outras possam se olhar, reconhecer-se e identificar-se. Bem como uma das artistas que ela também cita, a Maldita Cigana¹¹⁵, artista e mulher trans de Brasília. Dinha, ao trazer essa referência, mesmo enquanto mulher cis, tenta confirmar e fortalecer sua intenção de propagar nomes de artistas mulheres, bem como visibilizar as várias representatividades femininas. Para a artista, é importante fortalecer e relembrar os nomes e trabalhos de outras artistas. Falar sobre elas em cada evento é registrar que elas existem, bem como possibilitar que outras mulheres possam se ver nas pinturas e nas próprias artistas que disputam espaços.

Sobre essas várias formas de representatividade feminina, é compreensível/necessário que haja a necessidade de conhecimentos das várias esferas que essas mulheres estão inseridas. Ainda, faz-se necessário que não caiamos no erro de englobar o todo do gênero (feminino) em um contexto igualitário/homogêneo, compreendendo-se que há diversas intersecções com especificidades e dificuldades próprias de cada realidade e contexto. Há mulheres brancas, mulheres racializadas – critério que abrange asiáticas, latinas, latinas negras, negras e indígenas – e mulheres trans. Ou seja, a interseccionalidade, considerando experiências individuais, apresenta-se como um conceito representativo de intercruzamento de fatores como raça, gênero e territórios. Trata-se de uma sensibilidade analítica em percebermos que não há a imagem de mulher universal, pois ao fazermos isso acabamos por ignorar diversas nuances de opressão que outras mulheres sofrem, como por exemplo, as mulheres que não são cis e brancas.

O conceito de interseccionalidade foi criado por feministas negras a partir de suas experiências. Essas mulheres entenderam que não eram contempladas nem pelo feminismo branco – que pensava na mulher como um ser universal, não levando em conta particularidades das violências vividas por mulheres não brancas – e nem pelo movimento antirracista negro – que tinha o homem negro no centro do debate antirracista, ignorando questões de gênero sofridas pelas mulheres.

O feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo. O letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido por lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, (LGBT), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras. Visto isto, não poderemos mais ignorar o padrão global basilar e administrador de todas as opressões contra mulheres, construídas heterogeneamente nestes grupos, vítimas das colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo. (Akotirene, 2019, p. 16).

¹¹⁵ @malditacigana.

Assim, Akotirene (2019) mencionou a metáfora das encruzilhadas identitárias para afirmar que a história social foi construída como um grande cortejo de avenidas, em que os marxistas seguem pela avenida da classe, as mulheres seguem pela avenida do gênero, e os homens do movimento antirracista seguem pela avenida da raça; na tentativa de lutar contra o capitalismo, patriarcado e racismo. No entanto, a interseccionalidade propõe-se a pensar uma luta simultânea contra esses poderes de opressão. Ou seja, “a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 177), pensando o racismo, a opressão de classe e o patriarcado como criadores de desigualdades e violências sociohistóricas.

Ainda sobre o conceito de interseccionalidade, Curiel (2019) fala que:

A interseccionalidade refere-se ao reconhecimento da diferença a partir das categorias interseccionadas, em que raça e gênero, por exemplo, são apresentadas como eixos de subordinação que em algum momento foram separados, com algum nível de autonomia e que logo são interseccionados. [...] Portanto, o exposto tende a um multiculturalismo liberal que pretende reconhecer as diferenças, incluindo-as em um modelo diverso, mas que não questiona as razões que provocam a necessidade dessa inclusão. Em outras palavras, é definido a partir do moderno paradigma ocidental eurocêntrico. (Curiel, 2019, p. 44-45).

A autora, na citação acima, apresenta a interseccionalidade como o reconhecimento da diferença (dentro do conceito do feminino), para que se possa alcançar o mais próximo da igualdade de direitos, proporcionalmente, e não pensando numa maioria. Ou seja, é o bem-estar de todas, mesmo que não seja a maioria representada. Além disso, é necessário se pensar também que a manutenção dessas maiorias se firmou na história por movimentos repressivos e colonizadores, apagando e dizimando outros povos. É como Curiel abordou: “a interseccionalidade, ademais, muito pouco se pergunta sobre a produção dessas diferenças contidas nas experiências de muitas mulheres, fundamentalmente racializadas e empobrecidas” (2019, p. 45). Sendo assim, é necessário que se pergunte o real motivo de determinadas violências sociais, apagamentos de histórias, preconceitos, hipersexualização de corpos racializados. É necessário que se olhe a verdadeira origem dessas violências, evitando uma generalização banalizada. Apontar as estruturas eurocêtricas é fundamental para que se entenda o porquê de uma constante luta contra o machismo, o racismo e a homofobia, por exemplo. Esses marcadores apresentam-se, pois, enquanto resquícios de uma construção histórica heteronormativa centrada no homem branco. Ainda sobre isso, Araujo e Silva-Reis (2019) mencionam que:

De fato, tanto a empatia quanto o conhecimento de outros feminismos só são possíveis pelo viés da interculturalidade, pela recepção das inúmeras culturas femininas e feministas. É pela interculturalidade que são criadas passarelas de recepção da Outra, da alteridade. É também pela interculturalidade que se busca a construção de uma identidade própria, única e intransferível. O não conhecimento da Outra, de outros grupos, é a grande armadilha para a homogeneização e a universalização de um feminismo único. E uma das práticas e, talvez, das ferramentas mais eficazes para descentralizar, categorizar, socializar os endogrupos femininos e feministas é a tradução (Araújo e Silva-Reis, 2019, p. 207).

Mas por que usar o termo interculturalidade ao pensar inúmeras culturas? Qual o peso desse termo? Tal termo vem sendo cada vez mais utilizado nos processos de desenvolvimento, principalmente no campo educacional da América Latina. Capaz de proporcionar um pensamento de múltiplos saberes, a interculturalidade apresenta-se a partir de uma lógica plural, sem colocar a cultura europeia como central e base para as outras, evitando a exclusão de expressões culturais distintas. A interculturalidade tem como base um processo de “construção plural, original e complexo” (Candau; Russo, 2010), questiona-se e critica as desigualdades construídas ao longo da história entre outros povos, o que invisibilizou outras culturas, outras raças, crenças e gêneros. Esse pensamento plural compreende as diferenças como fator positivo e fundamental na construção da democracia, capaz de construir relações igualitárias entre diferentes culturas (Candau; Russo, 2010). Por outro lado, há de se ter cuidado para não usar o termo interculturalidade, a partir das diferenças, como um marcador exclusivamente descritivo e turístico, por um viés de característica do exótico em oposição ao padrão europeu. É necessário que seja evitado tal erro, capaz de resultar em marginalização de saberes, histórias e culturas, para que não categorize o “outro” como estranho apenas por ser o oposto ao que se entende como padrão estabelecido pelo modelo eurocêntrico. Assim, enfatiza-se que, sem questionar essas dinâmicas, a interculturalidade pode ser um meio de perpetuação de processos que legitimam a inferiorização de grupos minoritários, resultando em uma interculturalidade superficial, que hierarquiza e valida as relações assimétricas entre grupos. A autora afirma que, para que haja efetivamente uma interculturalidade crítica, esta deve partir de uma perspectiva decolonial que propõe um olhar a partir dos sujeitos sociais “inferiorizados” e “subalternizados” que tiveram suas histórias e culturas negadas e invisibilizadas pelo processo hegemônico de colonialidade (principalmente europeu), mas que continuaram e continuam a resistir com suas práticas e conhecimentos (Candau, 2020, p. 681). Ou seja, quebrar a lógica colonial que promove a homogeneização das culturas, aquela que reconhece apenas um tipo de conhecimento como legítimo, o europeu. Assim, é necessário questionarmos esse caráter único

sobre a base do conhecimento e da educação, desnaturalizando os processos coloniais e promovendo um diálogo intercultural crítico.

Pensa-se, então, na interculturalidade como parâmetro de reconhecimentos da alteridade, e nesse caso, da alteridade das mulheres, evitando-se, assim, uma homogeneização e universalização histórica e cultural, que acaba por favorecer umas em detrimento de outras. É importante que não se categorize a mulher como uma única personagem na história social, mas que seja reconhecida a partir de suas múltiplas representações, compreendendo-se, a partir de representações situacionais, as experiências, particularidades e adversidades enfrentadas em cada um desses contextos.

Ainda falando sobre essa não categorização identitária única do sujeito mulher, Butler (2003) menciona que a heteronormatividade afeta e oprime todos os modos de vida não inteligíveis pela heteronorma – como as pessoas feministas, LGBTQIAP¹¹⁶⁺, queer¹¹⁷, trans¹¹⁸ – inclusive homens e mulheres heterossexuais. Segundo a autora, o ideal é acolher a não fixidez da identidade em si mesma, não estipulando várias identidades fixas. Como Beauvoir (1980, p. 9) mencionou: “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Tal citação traz a ideia de que o gênero é algo construído socialmente – como nos identificamos com o mundo a partir de uma identidade, com funções determinantes para cada um (masculino e feminino) –, enquanto o sexo é algo biológico, que nascemos com ele. No entanto, Butler (2003) questiona-se tanto sobre essa fixidez do gênero quanto sobre sexo: Não seria até o sexo uma construção social? Algo construído na ordem do discurso? Bem como o gênero? Desse modo a autora aborda que não só o gênero é da ordem do discurso (da organização cultural), da ordem daquilo que se escreve e que se diz na cultura, mas que o sexo também é da ordem do discurso. Essa fixidez em torno do sexo exige que o sujeito não exista fora das relações de poder que o constituem, de forma que todo corpo está marcado (em parte) pelos discursos sobre a sua materialidade (masculina ou feminina) sexual e de gênero. Assim, Butler faz uma crítica à genealogia sobre as origens do conceito do gênero e afirma que:

A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede

¹¹⁶ Sigla que significa pessoas que não se identificam com a heteronormatividade ou com o conceito de que existam apenas dois gêneros (masculino e feminino).

¹¹⁷ “A teoria queer constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais – numa palavra, a constituição do self e da sociedade” (Siedman, 1995, P.128).

¹¹⁸ Pessoa que não se identifica com o “gênero” ao qual foi designado ao seu nascimento. Uso o termo entre aspas, pois, como mostrado no decorrer do texto, abordo a crítica trazida por Butler de que o gênero não é algo que nascemos com ele, mas uma performatividade imposta aos corpos como forma padrão identitária e que serve para regular culturalmente as pessoas no que podem ou não podem e devem ou não devem fazer.

de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é **centrar-se – e descentrar-se** – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. (Butler, 2003, p. 9, grifo próprio).

Assim, Butler propõe um questionamento sobre a própria origem do conceito de gênero, pois enquanto o gênero for elemento central na crítica feminista, continuaremos (de alguma maneira) sustentando uma heteronormatividade que precisa também ser contestada. Questiona-se, então, uma crítica genealógica do gênero contra uma essência ou origem única para as identidades de gênero. Quando a autora menciona o processo de “centrar-se – e descentrar-se”, esta propõe que a discussão sobre gênero e sexo seja trazida para o centro para, então, contestá-lo como uma construção discursiva cultural e não como um fato natural, mas uma performance cultural. Butler propõe que não se universalize o conceito do sujeito mulher, mas ao contrário, que se possa interseccionalizar essa mulher com todos os marcadores que a discriminam.

Ainda falando sobre representatividade, e retomando o registro sobre a oficina de graffiti, Dinha apresenta também a representatividade negra ao exibir uma foto de um graffiti de uma mulher negra com uma criança posando para a foto com a frase transcrita: “olha mãe, uma menina linda de cabelo cacheado igual ao meu. Vamos lá que quero tirar umas fotos com ela”. Com essas falas e foto, Dinha exemplificou a representatividade que tanto defende – nesse caso comunicada pelo graffiti. “Precisamos nos ver nos espaços. É isso que a representatividade representa e que os espaços podem e devem ser ocupados não apenas por uma maioria social historicamente privilegiada, mas que devem ser ocupados por todos”, mencionou a artista. Assim, “forçar” o olhar para esses exemplos – nesse caso no graffiti – é comunicar essa identificação, que, conseqüentemente, emana coragem e força para que outras e outros possam ocupar mais e mais espaços.

Figura 36 – Imagem de um graffiti de Dinha em sua oficina e momento que ela fala sobre sua intenção de representatividade no graffiti para o evento Arte na PI



Fonte: Arquivo pessoal (março de 2022).

Após a parte teórica sobre a história do graffiti, menção sobre a importância da mulher no graffiti, bem como sua relação com a história do *hip hop*, Dinha passou a explicar a composição de algumas técnicas e materialidades usadas no graffiti, como: as modalidades e estilos do graffiti, o *throw up*, *wild style*, 3D e o *freestyle*/caracteres/cartoons¹¹⁹; e as gírias¹²⁰

¹¹⁹ O *Throw up* é uma pixação evoluída segundo os grafiteiros. A maior parte das produções de graffiti são no estilo *throw up* ou conhecido como “BOMB’s” por serem mais fáceis, econômicas e geralmente feitas em lugares não autorizados. São usadas poucas cores, mas bastante contraste entre si. Normalmente não se pinta o fundo e muitas vezes as letras desenhadas tem formato arredondado.

Wild Style: Este é um estilo de graffiti mais elaborado com letras traçadas de contornos fortes e bem coloridos, chamam bastante a atenção pela dificuldade em se ler, principalmente por pessoas que desconhecem esta arte. Um estilo cada vez mais adotado pelas artistas/pelos artistas nacionais e internacionais.

3D: Este estilo é caracterizado por efeitos em 3D (3º Dimensão), conhecido no meio das artistas/dos artistas como “Graffiti Virtual” esta técnica exige bastante conhecimento com Luz, sombra, plano de fundo e profundidade. Um estilo bastante conceituado por suas formas e cores.

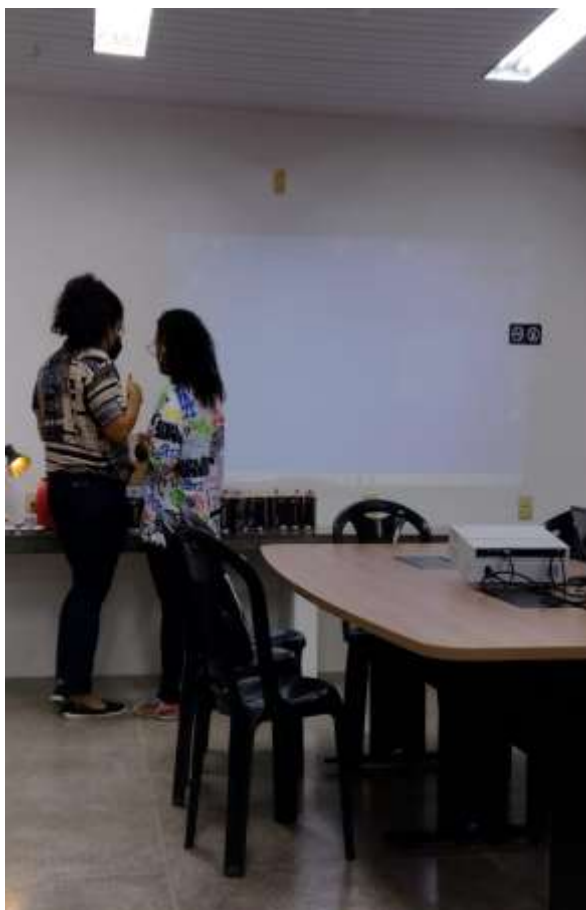
Freestyle/Characters/Cartoon: O *freestyle*, como o próprio nome em inglês indica, é um estilo livre de arte, que inclui todas as criações do graffiti, misturando desenhos, letras, assinaturas. Todos os incluídos nesse estilo costumam ser trabalhados com todos os tipos de materiais, mesmo que não sejam tintas *spray* e latex, criando efeitos diversos. Fonte: Fala de Dinha na oficina de graffiti, em 30 de março de 2022.

¹²⁰ Dinha mencionou algumas gírias no contexto do graffiti, como: *grafiteirE/writer* é a artista/ o artista que pinta; *bite* é o ato de imitar o estilo de outro grafiteirE; *crew* é um conjunto de grafiteirEs que se reúne para pintar ao

usadas. A artista fez questão de explicar coisas práticas sobre as materialidades do uso da lata de spray, como precisão, piteiras (caps) apropriadas para determinados desenhos, a composição e divisões da lata de spray, dentre outras particularidades no campo do uso do spray.

Ao concluir a riquíssima parte teórica, houve uma experimentação prática com todas as alunas e alunos para a produção de graffiti, em um espaço com cartazes brancos, reservados pela instituição. Dinha explicou algumas técnicas diretamente com o spray nos cartazes. Movimentos, postura da mão, pressão nos dedos, como desenvolver traços mais retos e traços mais diluídos. A artista exibiu confiança e total domínio sobre o graffiti, além de se demonstrar como ótima arte-educadora, muito paciente e solícita.

Figura 37 – Bruna Beserra (integrante do Selo Coletivo) e Dinha nos preparativos dos materiais para a oficina de graffiti para o evento Arte na PI



Fonte: Arquivo pessoal (março de 2022).

mesmo tempo; *tag*: é a assinatura do grafiteiros; *toy* é o grafiteirE inicante; *bomb/bombing* é a ação de “bombardear” ou fazer o estilo *throw*.

Figura 38 – Dinha na explicação prática de técnicas do graffiti para o evento Arte na PI



Fonte: Arquivo pessoal (março de 2022).

Figura 39 – Eu tentando executar as técnicas de graffiti ensinadas por Dinha na oficina de graffiti do projeto Arte na PI



Fonte: Arquivo pessoal (março de 2022).

Figura 40 – Dinha com outras mulheres grafitteiras (dentre elas Ceci Shiki e Bruna Beserra) em 01/04/2022 na finalização do evento Arte na PI



Fonte: Captura de tela do *story* do perfil de Dinha. Arquivo pessoal (março de 2022).

Assim, no 01/04/2022 aconteceu o encerramento da oficina, com todas as artistas presentes, bem como todas as alunas e todos os alunos, para a produção de um mural coletivo de graffiti, uma espécie de mutirão. A artista Dinha compartilhou, em uma de suas redes sociais, uma foto que exemplifica algumas das temáticas abordadas em sua oficina: a representatividade feminina no graffiti a partir do fortalecimento das relações entre as próprias artistas. Na foto há: Ceci Shiki e Bruna Beserra (Selo Coletivo), Marissa Noana¹²¹ e Dindi¹²² (Terroristas del Amor¹²³) e Dinha. A foto, em minha visão, ajuda a compor uma espécie de mapa das conexões do graffiti feminino, retratando o resistir (de várias maneiras) de corpos femininos. Trata-se de um exemplo de como o graffiti pode proporcionar formas políticas de agir e de comunicar.

¹²¹ @marissanoana

¹²² @ahhdindi

¹²³ @terroristasdelamor

3.2.1 “A minha imagem por si só já se comunica!”: Dinha, graffiti e subjetividade

Atuante na arte urbana desde 2008, desenvolveu seu primeiro grafite durante um mutirão organizado pela Rede de Resistência Solidária (RRS) em Recife. Este evento apresentava-se como um marco em sua jornada no graffiti, proporcionando interação da artista com outras grafiteiras locais, o que gerou um convite de participação em uma ação coletiva, destacando a importância das redes de apoio e ação coletiva entre mulheres grafiteiras.

Figura 41 – Dinha pintando para o projeto Caçuá em 2022



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChDMA8AP8oj/>. Acesso em: 23 jul. e 2024.

Experienciando pela primeira vez a participação na produção de um graffiti, Dinha contou sobre a sensação de libertação no fazer graffiti, mesmo com as dificuldades técnicas enfrentadas, como o uso de materiais de baixa qualidade, o que exigiu um cuidado que ela ainda não dispunha.

A artista também destacou as diferenças entre pintar na rua, sozinha ou com algumas amigas e alguns amigos, e pintar dentro da estrutura de um evento ou festival. Para ela, a sensação é a mesma, no entanto há pontos que facilitam mais o desempenho da produção do graffiti feito para um evento ou festival, como o suporte, a produção, a equipe de apoio, os materiais e a estrutura. Por outro lado, a artista abordou a questão da não paridade nas seleções e curadorias das/dos artistas convidados. Segundo a artista, há um favoritismo baseado em

vínculos pessoais no meio do processo de seleção de artistas, bem como a persistência de estruturas exclusivas, favorecendo, muitas vezes, algumas/alguns artistas em detrimento de outras/outros. Seu relato evidenciou a necessidade de políticas públicas de inclusão e transparência na curadoria de eventos artísticos, não apenas em seleções e eventos públicos, mas em eventos com patrocínio privado. Assim, por meio de um debate ativo e atento acerca da equidade de gênero, social e racial, seria possível desenvolver processos de seleção mais justos, proporcionando maior visibilidade para aquelas e aqueles com menos privilégios sociais. Sobre isso, a artista mencionou:

A gente... a gente, né, eu vou falar por mim também, eu meio que me encontro às vezes também nessa barreira de sempre estar me inscrevendo em festivais, tentando, e nunca sou selecionada. Porque a gente sabe porque é, porque eu não tenho nenhum tipo de vínculo afetivo, não conheço as pessoas, as pessoas também não me conhecem e, provavelmente, eu não vou trazer, eu não vou agregar nenhum valor ao evento para poder ser chamada né. (Dinha, entrevista concedida em 01/06/2024)¹²⁴.

Compreende-se que a existência de conexões – entre curadoras e curadores, artistas, patrocinadoras, patrocinadores e demais organizadoras e organizadores de projetos, eventos e festivais (de arte urbana e outras categorias) – aconteça naturalmente devido à reincidência destes em eventos. Parcerias importantes são criadas e mantidas a partir disso. No entanto, há de se ter vigilância e cuidado para que tais relações de proximidade não acabem por manter estruturas excludentes com favoritismos em seleções. Além disso, é necessário que haja uma série de questionamentos, debates e ações que abordem as desigualdades sociais, de raça e gênero. Sobre possíveis favoritismos e visibilidades, tem-se a compreensão do que Rancière (2005) chama de *partilha do sensível*, ou seja, estruturas de poder que decidem quem “pode” participar do espaço comum (político e social). Ainda sobre esse conceito, o autor aborda a ideia de que a partilha do sensível está diretamente ligada à maneira como a experiência do sensível (percepção e interpretação do mundo) é organizada e dividida em sociedade, ou seja, quem tem maior visibilidade e consegue participar dos espaços públicos e comuns, a partir do que fazem, do tempo e espaço que vivenciam. Essa visibilidade, mencionada por Rancière, trata-se dos privilégios determinados por um sistema de poder (gestores, leis, políticas públicas etc) ou, ainda, como ele mesmo fala, trata-se das “regras do jogo”, que decide quem está permitido para participar desse comum. Um processo que seleciona quais pessoas são reconhecidas e podem realmente falar e ser ouvidas ou ouvidos, quem é visto e quem é invisível. Tais regras do jogo têm o poder de selecionar quem pode ser excluída/excluído, quem é “competente ou incompetente”.

¹²⁴ A entrevista foi realizada na casa da artista.

Ao discutir sua transição para o circuito de museus e galerias, Dinha mencionou a dominância de uma perspectiva eurocêntrica e colonial nesses espaços. Há um histórico de exclusão e invisibilidade sobre os espaços dos museus, por serem instituições dominadas por uma perspectiva eurocêntrica e patriarcal, que apresentam, em sua linha temporal, privilégios concedidos a artistas homens, principalmente brancos. Esse processo acabou por resultar em uma história da arte que, por centenas de anos, negligenciou as contribuições de mulheres e de artistas negros, resultando na falta de representatividade e em um reconhecimento insuficiente desses artistas em instituições museais.

[...] E que nessa qualidade, a Europa e os europeus eram o momento e o nível mais avançados no caminho linear, unidirecional e contínuo da espécie. Consolidou-se assim, juntamente com essa ideia, outro dos núcleos principais da colonialidade/modernidade eurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos. (Quijano, 2009, p. 75)¹²⁵.

Quijano (2009) aponta, na citação acima, como a população mundial era diferenciada – em termos de inferioridade e superioridade, primitivismo e civilização, irracionalidade e racionalidade – sempre a partir de uma lógica eurocentrada de supervalorização em detrimento da desvalorização dos povos originários, escravizados, colonizados. Percebe-se a construção de uma hierarquia global eurocêntrica, resultado de um longo processo de colonização, em detrimento da cultura não europeia e racializada, que definiu (e ainda define “disfarçadamente”) o processo de civilização como um processo único, linear e unidirecional da espécie humana. Tal “evolução” posicionava a Europa no centro do mundo político e econômico, como o cerne da racionalidade e desenvolvimento, categorizando os outros povos (aqueles que não eram o povo europeu) como um povo inferior, que precisava ser salvo de seus conhecimentos primitivos e irracionais, ou seja, uma hierarquia da civilização. Essa colonialidade do saber, com o eurocentrismo como base, criou um sistema de controle de territórios (justificando invasões de terras), superioridade cultural e racial (justificando os processos de escravização desses povos, bem como de uma visão homogênea, de que são todos o mesmo povo, o povo não europeu) que defendia a imposição epistemológica europeia. O que Quijano (2009) argumenta, no trecho acima, é uma hierarquização não apenas política ou econômica, mas intimamente ligada a uma ideia de superioridade racial. Com esse passado histórico, então, a Modernidade foi construída a partir de tentativa de exclusão dos povos originários (muitas

¹²⁵ Aníbal Quijano (1928-2018) é sociólogo e teórico político peruano, expoente e precursor da teoria da decolonialidade do poder na América Latina.

vezes bem-sucedida), ou simplesmente dos povos não europeus. A colonialidade, portanto, apresenta-se como um lado oculto e sombrio da Modernidade e Contemporaneidade, perpetuando-se até hoje através das desigualdades raciais, sociais e culturais.

Ainda sobre o tema da colonialidade presente na Modernidade e Contemporaneidade, Mignolo (2008) traz a ideia de que a América Latina, por exemplo, foi “construída”, não no sentido de existir até a chegada dos europeus, mas de uma construção simbólica a partir de um processo colonial. Esta América Latina “inventada” é reconfigurada a partir de uma perspectiva eurocêntrica que impôs um novo sistema de conhecimento, organização social, linguagem e saberes, a partir de uma tentativa (e muitas vezes conquistada) de apagamento das culturas originais da América Latina, levando a uma subordinação de povos indígenas, povos originários e povos africanos, como o autor menciona:

Tudo isso é parte do processo de invenção da América (O’Gorman). Nesse processo, ademais da escravidão, fortes organizações sociais, como o Tawantinsuyu¹²⁶ e Anahuac¹²⁷, e territorialidades, como a de Abya-Yala¹²⁸, foram sendo relegadas ao passado. Sem dúvida, a população indígena que vai de Tawantinsuyu a Anahuac, suas zonas intermediárias, mais “seus nortes e seus suís”, ou as populações indígenas do Caribe, tal como os arahuacos e os taínos, não eram homogêneos[...] A América do Sul, nesse processo, ilustra cada vez mais o que seria entendido como a tradição e o subdesenvolvimento. A América do Norte, em contrapartida, encarnará o espírito do capitalismo, tanto na versão de Weber como na anterior de Smith. Sem dúvida que, nesse processo, haverá também focos do espírito capitalista na América do Sul e outros focos de indiferença. (Mignolo, 2008, p. 240).

Segundo o trecho acima, percebe-se um processo de desvalorização das culturas e civilizações dos povos originários (que são plurais), considerados como povos primitivos, em um movimento de desvalorização de suas culturas, seus saberes, seus nomes originários para suas terras. Tal homogeneização das populações submetidas ao colonialismo despersonaliza as múltiplas crenças, culturas, idiomas e saberes, transformando os muitos povos apenas no “outro” povo que não é o povo europeu. Ainda como exemplo,

Ao relermos, hoje, a seção sobre o colonialismo, no clássico livro de Adam Smith *The Wealth of Nations* (1776), aprendemos [...] como, ao longo dos séculos XVI e XVII, vão se configurando certas “brigas de família” entre Castela, Portugal, Holanda e França, que, ao serem narradas, impressas e difundidas como nenhuma outra narrativa tinha podido fazê-lo naquele momento, convertem-se numa narrativa global (alguns diriam, [...]) Ao lado de Smith, estava – em Londres – o africano liberto Ottobah

¹²⁶ Maior império da América pré-colombiana.

¹²⁷ Cidade localizada no Texas, estado norte-americano.

¹²⁸ Abya-Yala é o termo que as organizações e instituições de povos indígenas adotaram para se referir ao continente americano, de acordo com o documento Povos Indígenas nas Américas (Abya Yala), publicado em 2017 pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/08/o-que-e-abya-yala-o-nome-dado-ao-continente-americano>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

Cugoano. Em seu relato, *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery* (1786), não fazia qualquer diferença entre as cinco monarquias que disputavam as possessões e as riquezas da América e convertiam os africanos numa mercadoria a mais. [...] **Contudo, a difusão do mercado do livro e das ideias, que fez de Smith um clássico e de Cugoano uma curiosidade para espíritos bem pensantes, pode encobrir, porém não enterrar e desterrar, essas particularidades.** (Mignolo, 2008, p. 239-340, grifo próprio).

O trecho acima deixa claro como as narrativas dominantes com base no colonialismo configuram e disseminam a economia global, os saberes relevantes em detrimento de saberes de “curiosidade exótica”, impondo uma percepção dominante sobre as histórias das sociedades. Compara-se e questiona-se, então, como Adam Smith, autor escocês, em seu livro *The Wealth of Nations* (1776), tornou-se um clássico do pensamento econômico e, em contrapartida, como Ottobah Cugoano, um africano liberto, com seu livro *Thoughts and Sentiments on the Evil Slavery*, tornou-se um livro exótico sobre a maldade da escravidão. Compreendo, ademais, segundo Mignolo (2008), que o colonialismo não apenas invadiu e explorou povos e territórios, mas disseminou todo um controle de conhecimentos validados ou não validados. Adam Smith tornou-se um clássico por ter uma narrativa coerente com os interesses coloniais europeus, ao contrário de Cugoano que, em sua denúncia contra a escravidão e exploração, tornou-se um saber “exótico e menor”. Assim, embora afirme-se que a colonização é coisa do passado, suas marcas de colonialidade ressoam até hoje, com marginalizações econômicas, políticas.

Trazendo esse assunto para o âmbito dos museus de arte, observa-se a destoante maioria de artistas ainda ser compostas por europeus, bem como ainda haver tantos obras e tesouros de povos originários em domínio de museus europeus. Há de se ter em mente que a produção de um povo é uma forma de comunicar sua história. No entanto, o que se observa, ainda a partir de uma lógica do poder e controle do saber eurocêntrico, é a manutenção de museus europeus que ainda detêm e exibem produções de outros povos, resultado de invasões e escravizações de povos.

Dentro desse sistema, os museus, constituídos a partir das aquisições dos mecenas, tornadas públicas no âmbito dos ideais iluministas da Revolução Francesa, ocupam um lugar de destaque. Elas cumpriram, desde sua origem, o papel de legitimar artistas e produções, em uma perspectiva eurocêntrica, expandindo uma história da arte escrita a partir de suas coleções, que desempenhavam uma função de distinção social, designando de forma subalterna outras produções simbólicas como artesanato ou as ditas artes menores. (Bulhões, 2022, p. 181).

Ou seja, os museus, e aqui me refiro aos europeus, têm (também) um poder institucional de legitimação da arte, validando artistas, produções, exemplificando objetos de diferentes culturas, dentro de suas coleções, narrando as histórias do mundo e dos povos a partir de uma lógica eurocêntrica. Destarte, os museus europeus apresentam-se também enquanto um reflexo

da expansão colonial, colecionando diversas produções culturais de outro de outras partes do mundo, mas sempre a partir de seus próprios valores estéticos e simbólicos. Uma obra de arte europeia pode ser considerada um marco na história da arte, ao passo que um objeto de algum povo originário pode ser tido apenas como um registro pitoresco de povos colonizados, um exemplo de subalternização também na arte¹²⁹. É importante lembrar que o que se exhibe e como se exhibe, em um museu, nunca parte de um pensamento neutro, natural. A razão e a forma como os objetos são exibidos também narram histórias, como bem afirma Didi-Huberman (2013)¹³⁰ sobre a impossibilidade de um olhar neutro sobre a obra de arte. O autor afirma que quando olhamos, partimos nosso olhar de algum conceito de mundo, impondo nossos próprios valores simbólicos e estéticos. Estamos sempre projetando o que vemos a partir daquilo que já sabemos e do que conhecemos. No entanto, há de se ter cuidado sobre como o saber transmitido foi passado, já que nenhum conhecimento é neutro. Questiono, então, a visão das obras de arte inseridas no museu a partir de uma visão hegemônica da arte, em um molde europeizado, apresentando objetos de povos colonizados como troféus angariados em sua marcha da vitória na narração da história do mundo. Ou seja, a curadoria dos museus perpassa diversos posicionamentos políticos: O que está exposto ali? Como está exposto? Quem é considerada/considerado gênio ou gênio na história da arte e quem é considerada/considerado artista “exótica/exótico”? Que formas possibilitam ressignificar e comunicar obras já existentes de um ponto de vista decolonial? São questões importantíssimas a serem consideradas, para que se evite uma comunicação artística ainda pautada na colonialidade, reflexo de preconceitos e favoritismos, já que toda escolha parte de um interesse *situado*, nunca desinteressado ou neutro.

Retomando o pensamento da artista, em sua discussão sobre os circuitos de museus e galerias, Dinha mencionou a dominância de uma perspectiva ainda eurocêntrica e colonial, e afirmou a necessidade urgente de uma visão decolonial do espaço artístico, capaz de promover maior representação diversidade de artistas negros e suas narrativas.

¹²⁹ “Passear pelo Museu Britânico, em Londres, é o equivalente a dar a volta ao mundo. É o lugar mais visitado em todo o Reino Unido, mas na verdade as pessoas vão a ele para admirar um pedaço da Grécia antiga, conhecer a Pedra Roseta, uma estela de granodiorito que desvendou os hieróglifos do Egito Antigo, ou o Iraque anterior à guerra de 2003. O que seria dos grandes museus europeus se começassem a devolver a arte saqueada no passado para os seus países de origem? [...] Há vários países batendo na porta do museu londrino nos últimos anos. De fato, recebe reivindicações de quase todos os continentes: Benin, Iraque, Chile, Egito e Turquia lutam para recuperar seu patrimônio alojado no centro de Londres”. (El País, 2019). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/14/cultura/1552575802_167574.html. Acesso em: 24 de out. de 2024.

¹³⁰ “E isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber” (Didi-Huberman, 2013 p. 15). Aqui o autor se refere à importância em compreender e aceitar os limites do saber fornecido, questionando-se para novas formas de pensar que não seja as impostas por categorias tradicionais. Entendo então esse não saber como uma potência subversiva criativa.

Mas a gente ainda tá aprendendo, mas é um circuito muito eurocêntrico, muito branco, e para mim ainda tá sendo de aprendizado porque eu tô tendo que quebrar muitas coisas de mim, porque eu como eu não tenho essa experiência de estar nesses espaços com essas pessoas, eu tenho que tentar me manter, não me mudar, mas me adaptar a esses espaços, sem que eu perca quem eu sou, sabe? E para mim isso é uma quebra, é um aprendizado. Eu ainda, enfim... é um pouco complicado, mas tem dado certo sim. (Dinha, entrevista concedida em 01/06/2024).

Com dois trabalhos na Exposição Salão de Abril (2023 e 2024), a artista mencionou as tentativas anteriores de adentrar esses espaços, como por exemplo, da exposição anual do Salão de Abril, e que entender os editais ajudou muito a saber como proceder nas propostas enviadas à seleção. Segundo a artista, entender os processos dos chamamentos auxilia bastante na aprovação da seleção: “não posso dizer que agora eu sei de fato a fórmula certa de eu adentrar nesses espaços, mas com as pesquisas, com as trocas, com outras pessoas, e como ver esse circuito artístico da leitura do que o salão pede, eu comecei a construir isso direcionado para estar nesses espaços”. No entanto, Dinha pontuou um certo receio em modificar sua essência para conseguir adentrar nesses espaços de galerias e museus. A artista ainda mencionou o valor de estar nesses lugares, disputar visibilidades, adentrar onde acha que merece estar, no entanto com cautela para que sua arte não precise ser adaptada para esse processo.¹³¹

Figura 42 – Dinha ao lado da obra *A curiosidade refez o sujeito*, escolhida para o Salão de Abril 2023



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Crvp7rfLDfi/?img_index=5. Acesso em: 27 jul. de 2024.

¹³¹ “Por muitos séculos, as identidades e as culturas de diversas populações, como os povos indígenas e a população negra trazida da África, foram massacradas por aqueles que detinham maior poderio e foram, por vezes, apagadas da história por alguns teóricos que pensavam o Brasil. Toda essa violência foi, embora visceral e explícita, muitas vezes velada por discursos dessas questões e por algumas leituras sobre os objetos. [...] Os grupos que ainda hoje ditam regras sobre o Brasil – e outros países com histórico de colonização, exploração e sequestro de suas riquezas –, são compostos em maioria por homens brancos e de elevado poder político e socioeconômico. Tais grupos, por vezes, apresentam, ratificam e consolidam determinados discursos hegemônicos, principalmente constituídos de bens culturais produzidos pelo Norte global a respeito do Brasil ao longo dos últimos séculos” (Coutinho, 2024, p. 226-227).

Figura 43 – Eu e Ceci Shiki ao lado da obra de Dinha, Um lugar no mundo, na exposição do Salão de Abril 2024



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 44 – Dinha ao lado das obras A curiosidade refez o sujeito e Caminhos abertos, na exposição Carolinas da Caixa Cultural em 2023



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C1XYjnGrCSa/?img_index=2. Acesso em: 23 jul. de 2024.

Figura 45 – Dinha ao lado de sua obra, com seu companheiro Pirata, na exposição Coleta de Maresia, na galeria Scept Galeria, em 2024



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C8FwGRTPpJF/?img_index=5. Acesso em: 23 jul. de 2024.

Suas duas obras escolhidas para as exposições de 2023 e 2024 dialogam um pouco da expressão de mundo e de sua subjetividade no mundo. Na obra *A curiosidade refez o sujeito* (2022), Dinha mencionou um processo de estudo vivenciado, migrando do graffiti para as telas, arriscando-se em novas materialidades, superfícies e propostas. Tratou-se de um processo de compreensão de cores, perspectivas, luz, bem como onde poderia chegar nessa nova fase artística, um processo de conhecimento artístico e estudo. Já na obra *Um lugar no mundo* (2024), sua composição relacionou-se com situações identitárias da artista, dúvidas relacionadas ao pertencimento geográfico e cultural, resultado de questionamentos sobre suas participações em editais de Fortaleza mesmo sendo natural de Recife. Mesmo com seus 10 anos de residência em Fortaleza, Dinha comentou o posicionamento duvidoso e contestador de outras e outros artistas sobre apropriação e identidade de um espaço de artistas fortalezenses. Esse questionamento resultou em um conflito interno na artista, já que seu propósito nunca foi se apropriar indevidamente da identidade de Fortaleza. Dinha apresentou um descontentamento sobre tais comentários, principalmente por estar em constante tentativa de preservar suas raízes recifenses – carregando consigo a cultura e as experiências adquiridas em sua cidade natal, onde ainda reside sua família e amigos. No entanto, também reconhece sua contribuição para a

cultura artística de Fortaleza, sem deixar de ser quem é e sem abandonar sua representação de Recife. Não há como mudar as marcas de sua identidade, sua origem, e nem é um desejo da artista, características que a fazem ser quem é, perceptíveis até mesmo em seu sotaque, que imediatamente revela sua procedência recifense às pessoas de Fortaleza. Ainda sobre seu processo criativo, Dinha continuou:

E Um lugar no mundo nasceu, mais ou menos, disso, né. Representa duas pessoas, num determinado lugar, que pode ser algum lugar, ou pode ser lugar nenhum. Por isso que o nome tem Um lugar no mundo, porém com os meus sentimentos, com a minha perspectiva, do que eu passei daquele período, que foi no começo do ano, foi no ano passado, no finalzinho do ano passado, né. E é isso, a partir daí que nasceu Um lugar no mundo e que carrega esse sentimento e esse histórico que eu passei, porém A curiosidade refez o sujeito. ele já tem uma outra perspectiva mesmo, da questão de aprendizado, da questão de fazer aquela obra. (Dinha, entrevista concedida em 01/06/2024).

Ainda falando um pouco sobre seu processo de subjetividade na criação de suas obras, Dinha pontuou a recorrência de pintar mulheres negras, e que isso se dá de forma intencional, para que ela se reconheça nas pinturas, bem como outras mulheres negras que passem na rua. Trata-se de uma forma de comunicar para a cidade e para aquelas e aqueles que observam o graffiti, sua mensagem de representação racial. Como muitas e muitos artistas no início da trajetória da arte urbana, Dinha também iniciou fazendo letras, permanecendo nesse estilo por um tempo considerável. No entanto, deparou-se com a barreira de não poder comercializar uma letra para trabalhos particulares¹³². Em resposta a essa demanda, dedicou-se a novas expressões, estudando figura humana, criação de personagens, principalmente focado na pintura de mulheres. Esse processo desenvolveu-se também através de sua participação no coletivo Cores do Amanhã¹³³, especialmente no projeto Cores Femininas¹³⁴, onde Jouse Barata¹³⁵ teve um papel significativo como mentora e referência. Assim, devido à importância da representação, a artista passou a estudar imagens femininas, para continuar representando mulheres no cenário de graffiti de Recife. Um ponto importante a ser citado aborda a mudança na composição de suas personagens ao passo que Dinha foi se autoconhecendo. A artista mencionou o momento de catarse diretamente ligada à sua transição capilar. Sendo mais uma mulher na tentativa de encaixar-se no padrão de beleza europeu, a artista sofreu por anos com processos de alisamento de cabelos. Suas personagens, portanto, eram um reflexo dessa situação, com cabelos fluidos e

¹³² Compreendo que haja formas de exercer um trabalho a partir da produção de letras em muros e superfícies, como, por exemplo, as letristas e os letristas com seus anúncios. No entanto, a artista apresenta uma demanda a partir da intenção de exercer trabalho a partir do graffiti.

¹³³ @coresdoamanha.

¹³⁴ @grupocoresfemininas.

¹³⁵ @jousebarata.

ondulados. A representação do cabelo crespo e cacheado em suas personagens só foi possível a partir de sua própria experiência em aceitar e usar seu cabelo natural. Em suas palavras: “Quando eu passei pela transição (capilar) é que eu comecei a pintar mulheres negras e com cabelo crespos, né, e cacheados. Quando eu mudei, eu alisava o cabelo, raspei o cabelo e utilizei meu cabelo natural, que é cacheado”.

Figura 46 – Duas crianças ao lado do graffiti de Dinha



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzWcHGeLXJS/?img_index=1. Acesso em: 23 jul. de 2024.

Figura 47 – Graffiti de Dinha



Fonte: Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C1HwTZeryIO/?img_index=1. Acesso em: 23 jul. de 2024.

Com a afirmação: “A minha imagem por si só já se comunica!”¹³⁶, Dinha também abordou um pouco sobre como cada obra sua são processos que comunicam algo importante para ela, e que todas a fazem lembrar de processos e momentos que a compõem como pessoa e artista. Por exemplo: a pintura no Residencial José Euclides, durante o Festival Concreto (2020), tem um significado especial por ser sua primeira obra de grande escala. Ainda, a obra intitulada *Elas*, tem importância por ter sido a primeira que produziu após retornar de Lima, no Peru, trazendo, consigo, uma mudança em seu estilo e forma de pintar. A obra realizada no bairro José Walter também apresentou relevância por ter sido seu primeiro trabalho de mural após o fechamento causado pela pandemia. A obra *A curiosidade refez o sujeito* é importante por ter sido a primeira que exibiu no Salão de Abril, que representa uma conquista importante em sua carreira, a de adentrar em museus como artista. Ainda, a obra *Caminhos abertos* apresentou relevância por ter aberto novas perspectivas e energias. Ou seja, cada uma dessas obras é altamente valorizada pela artista, representando diferentes momentos e evoluções em sua trajetória artística. Observa-se, então, o processo criativo e a criação artística em si, nutrindo-se das múltiplas trocas de informações com outras pessoas, bem como a partir das diversas experiências vividas em uma grande rede de conexões, que ganha complexidade ao passo que o processo criativo avança (Salles, 2008).

¹³⁶ Fala da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/ChAOdV9r6_a/. Acesso em: 28 de out. de 2024.

Figura 48 – Esboço do graffiti feito por Dinha para o Festival Concreto (2020)



Fonte: disponível em: https://www.instagram.com/p/CIOzbzRlejF/?img_index=2. Acesso em: 28 de out. de 2024.

Os processos criativos, bem como o fazer artístico, acontecem como esse *texto-caminho*, desenrolam-se ao mesmo tempo que a vida acontece. Dinha apresentou isso diversas vezes, a partir de seus relatos de experiências e como isso reverberou em suas obras, seus estilos, estudos. Destarte, compreendo que toda a nossa vida está conectada – como nós – em nossos processos criativos, seja isso consciente ou inconscientemente.

Assim sendo, sua intencionalidade reside ao fazer corpos negros, na busca por comunicar uma representatividade desse corpo negro que disputa espaços, gerando visibilidade, bem como a partir da sua representatividade enquanto mulher, friccionando um debate sobre gênero. Ainda sobre ser mulher artista e pintar na cidade, Dinha mencionou que se trata de estar diariamente, constantemente, inserida em embates contra discursos machistas, misóginos e racistas. Uma trajetória com mais de 15 anos, e que ainda exige um posicionamento vigilante,

tentando evitar retrocessos, repetindo os confrontos e questões que deveriam ser óbvias, como por exemplo, ao se referir sobre a ocupação das ruas pelas mulheres. Dinha enfatizou que a luta das mulheres não pode ser vista como algo homogêneo, como se a luta fosse única (ou a mesma) para todas, pois tal luta é muito subjetiva e possui múltiplas camadas nas diversas construções da experiência feminina. A artista enfatizou seu pensamento a partir do seguinte trecho:

Eu vejo que a gente tem se fortalecido mais, a gente tem se juntado, né. Eu vejo muito mais grupos, mais mulheres se adentrando na arte, ainda mais dentro do nordeste, que é um eixo que eu sempre falo, e onde eu tô inserida né o eixo Norte e Nordeste da arte urbana, grafite, enfim. Eu sempre tive muito engajada nesse sentido aqui da parte de cima do mapa, e é isso. A gente tem crescido muito, tem muitas mulheres no Nordeste, potentes, do Ceará, de Recife. Eu vejo várias mulheres ocupando os espaços e é isso, é uma luta diária, né. (Dinha, entrevista concedida em 01/06/2024).

As mulheres artistas frequentemente têm barreiras estruturais que limitam suas oportunidades, tanto na arte urbana (pintando na rua), como em exposições (galerias e museus), além da vida política e social como um todo. Obstáculos como a falta de acesso a redes profissionais, mentoria e financiamento, ainda são um desafio de se obter. Trata-se de uma competição desigual pelos mesmos espaços expositivos, resultando em menos oportunidades para mulheres artistas de exporem suas obras. Essa desvalorização pode ser refletida tanto na crítica quanto na avaliação financeira das obras de arte, impactando a visibilidade e a presença das artistas mulheres nos espaços (e nesse caso, no da arte). Para mulheres negras, e de outras minorias étnicas, as dificuldades são ainda mais pronunciadas devido à interseccionalidade de raça e gênero. Não é apenas uma luta contra o sexismo, mas também contra o racismo institucionalizado nas artes. No entanto, apesar desses desafios, muitas mulheres artistas criam formas subversivas e inovadoras de resistência, como a criação de coletivos, organização de exposições independentes, apoio a outras mulheres artistas. Essas estratégias têm sido fundamentais para o crescimento e visibilidade dessas mulheres, criando novas oportunidades. No entanto, salienta-se que o Estado não pode se eximir do seu papel nessa luta. É necessário que se imponha formas de acabar com tais exclusões de uns em benefício de privilégio de outros.

Na insistente tentativa de visibilização de mulheres artistas, Dinha também fala sobre suas inspirações na arte urbana. No contexto de Fortaleza, Pri Barbosa¹³⁷ é trazida como uma referência significativa, admirando muito seu trabalho. Gugie¹³⁸ também tem destaque, especialmente por ser uma mulher negra, considerando-a uma grande referência. Outro trabalho

¹³⁷ Pri Barbosa. @priii_barbosa.

¹³⁸ Gugie Cavalcanti. @gugiecavalcanti. Conferir também: @atelier.gugie.

admirado por Dinha é o da artista Criola¹³⁹. Já em nível regional, especificamente no Nordeste, mencionou que aprecia profundamente o trabalho de Ivih¹⁴⁰ e Aline¹⁴¹, acompanhando suas trajetórias desde o início, bem como seus desenvolvimentos de processos artísticos, e acredita que ambas possuem uma representação significativa na região.

Mais uma vez, reforço a importância de se estabelecer uma conexão entre mulheres artistas enquanto uma ação de fortalecimento mútuo. A menção aos nomes de mais artistas, a criação de laços e de um mapa de afetos baseado em experiências compartilhadas de ser mulher é uma das formas citadas acima de formas de resistência nesse processo de disputa na história, política e vida social como um todo, reforçando aqui a importância de compor um *texto-caminho* junto com as artistas.

¹³⁹ Criola. @criola__. Conferir também: hicriola@gmail.com

¹⁴⁰ Ivih Ribeiro. @ivihribeiro.

¹⁴¹ Aline Guimarães. @lineaaaa_.

3.3 Raísa Christina: do papel para o muro



142

¹⁴² Fonte: Arquivo pessoal de Raísa. Trata-se de uma aquarela produzida pela artista, no mês de novembro de 2024, enquanto vivencia seu doutorado (Literatura- UFC) sanduíche em Rosário, na Argentina. Segundo a artista: “a escolha da imagem se relaciona a um sentimento de estar junto, como se fossem silhuetas femininas, fazendo o mesmo movimento como se estivessem dançando juntas. Eu penso nessa colaboração, nesse clima de amizade, de ajuda, de atenção mútua”.

As imagens de abertura dos tópicos de cada artista foram escolhidas por elas em uma tentativa de composição coletiva da tese.

Raisa Christina, mulher parda¹⁴³, desenha e escreve quase todos os dias. É uma artista de Fortaleza, atuante na escrita, no desenho e pintura desde muito nova. Natural de Quixeramobim, sertão do Ceará, viveu sua infância em Quixadá. Com constante incentivo dos pais ao desenho, Raisa demonstrava interesse e aptidão desde criança. Seu pai, Saraiva Júnior, sempre quis cursar faculdade de Letras e dedicar-se à docência, no entanto a vida o guiou para a vida na repartição pública. A partir de uma estabilidade financeira e o contínuo gosto pela literatura e arte, Raisa teve total incentivo de seu pai, optando pelo estudo de artes em sua vida.

Aprovada para o Curso de Letras, na Universidade Estadual do Ceará, bem como para o Curso de Artes Visuais no antigo Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (Cefet) e atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE-CE), acabou por migrar dedicar-se às artes, retornando ao curso de Letras apenas em 2023, já graduada pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2010) e mestra (2017) em Artes pelo Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coursou também a Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, em parceria com a Universidade Federal do Ceará, posteriormente vindo a se tornar integrante da equipe de coordenação da Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, de 2012 a 2015. Coursou o Laboratório de Linguagens Visuais, programa realizado pelo Centro de Artes Visuais (CAV), do qual, posteriormente, também foi assistente de coordenação.

Durante sua vida acadêmica, na graduação, Raisa estagiou em alguns museus, como o Museu de Arte da UFC (Mauc) e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE). Durante todo o período de sua graduação e mestrado, ministrou cursos de escrita, desenho e pintura, além de ter feito ilustrações para diversos livros infantis e ter atuado (e ainda atuar) também como autora de livros, como *Mensagens enviadas enquanto você estava desconectado* (Editora Substância, 2014), *Os lábios os braços os livros* (Editora Nadifúndio, 2019), etc¹⁴⁴.

Sua primeira participação com arte urbana foi para o projeto “TudoAoMesmoTempo”, organizado pela artista Bruna Beserra, no Vila das Artes, coincidindo com a época que cursava

¹⁴³ Termo utilizado pela própria artista.

¹⁴⁴ É coautora do livro "DANZA", publicado pela Editora nadifúndio em 2018. Integra a coletânea de poesia "uma pausa na luta", publicada em 2020 pela Mórula Editorial e organizada por Manoel Ricardo de Lima. Também integra a "Antologia de contos LiteraturaBR" (Editora Moinhos, 2016), a quarta edição da revista "Para mamíferos" (2017), a coletânea "As cidades e os desejos" (2018, Selo Editorial Aliás) e a segunda edição da Revista Propulsão. Expôs no Sobrado José Lourenço, no Porto Iracema, no Salão de Abril e na Galeria Mariana Furlani. É curadora de artes visuais da Casa Absurda, espaço cultural de Fortaleza, que abriga a sede dos grupos de teatro Cia Prisma de Artes e Pavilhão da Magnólia, além de realizar eventos de exposição, lançamentos de livro, shows musicais, performances, dança e teatro. Mantém a página na web [corposonoro.tumblr.com](https://mapacultural.novarussas.ce.gov.br/agente/6841/). Disponível em: <https://mapacultural.novarussas.ce.gov.br/agente/6841/>. Acesso em: 04 jan. de 2023.

o Mestrado em Artes, com a pesquisa sobre o trajeto que os skatistas do Benfica, uma relação com a errância e compreensão sobre os percursos na cidade. Ainda em meio ao mestrado, Raisa produziu um graffiti no espaço que ficava entre a antiga Cada do Barão de Camocim e a Casa do Vila das Artes, o que se pode chamar de “casa do meio”, uma espécie de ruína, na época. A artista mencionou que a oportunidade surgiu a partir dessa iniciativa de Bruna. Ainda, e segundo ela:

Eu não sei se eu teria realizado sozinha, né, então isso do convite foi toda a diferença, porque quando a Bruna organizou esse projeto. Ela convidou muito amigos... é... alguns amigos que já trabalhavam com arte urbana. E aí eu pensei assim por ela ter acreditado, né, que eu poderia fazer algo nessa coisa de mural [...] Então, o fato dela ter me convidado acho que fez me fazer acreditar que eu podia pintar em grande escala, né. E aí eu lembro que foi muito interessante entender... isso é uma coisa que a gente entende intuitivamente muito rápido, que o extensor realmente é algo que torna do teu braço comprido bastante, né. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024)¹⁴⁵.

Assim, sua primeira intervenção em muro aconteceu a partir do convite de Bruna para o “TudoAoMesmoTempo”, em 2017¹⁴⁶, resultando na pintura do retrato de um dos skatistas mencionados em sua dissertação de mestrado. Acho interessante pensar em como as relações se constroem e, no caso dessas mulheres artistas, como criam novas formas de se relacionarem com os espaços, com novas experiências de suas pinturas. O que também se percebe, no decorrer de toda essa escrita, é a construção de trajetos e experiências relacionadas ao graffiti, desenhando-se no decorrer do próprio processo, esboçando um rizoma de relações e experiências com a arte urbana.

Figura 49 – Raisa na frente de sua intervenção na “casa do meio” para o “TudoAoMesmoTempo” em 2017



Foto: Thiago Gadelha¹⁴⁷.

¹⁴⁵ A entrevista foi realizada na casa da artista e gravada em vídeo.

¹⁴⁶ Segundo uma estimativa da artista.

¹⁴⁷ Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/artista-visual-busca-historias-de-amor-para-criar-ilustracoes-nesta-quinta-feira-18-1.2124131>. Acesso em: 27 de març. de 2024.

Após sua primeira experiência de graffiti, Raisa participou da edição de 2018 do Festival Concreto. Sua intervenção tratava-se de uma pintura na lateral de um dos prédios do Porto Iracema das Artes: uma mulher com gestos de dança clássica, como o ballet, e ao fundo uma paisagem árida do sertão, um dos elementos que são recorrentes em várias de suas composições, assim como o mar e símbolos referentes à praia, numa dualidade entre sua infância no sertão e vida adulta no litoral. Outro elemento recorrente é a representação do corpo feminino. Em muitos de seus trabalhos, Raisa faz uso da representação do corpo feminino, e até de uma leitura metafórica da sexualidade feminina. Raisa mencionou que ao pintar em papéis, em ambientes internos de casas ou como foi o exemplo da Escola Porto Iracema das Artes, tenta fazer uso dessa liberdade de um corpo feminino que explora uma nudez. Por outro lado, desenvolver uma pintura da rua, com o trânsito de pessoas, é ação que requer mais cuidado. Segundo Raisa:

É... como também sempre foi um tema no meu trabalho autoral, né, assim nos desenhos nas pinturas e pequenas escala, então, eu... o que eu acho assim é que quando você vai trazer para um espaço urbano, aquilo, você já tem ali uma questão ali de ética com quem vai ali conviver, né. Porque uma coisa é você fazer várias imagens que vão ficar na tua casa ou que vão ficar em espaços interiores aí, né, de pessoas que têm interesse, né, específico, mas quando você joga para paisagem da cidade e tem gente, sei lá, você fica pensando ninguém é obrigado, né, a ver. Assim, claro que é uma imposição também, né, mas eu acho que eu, por exemplo, nunca trouxe nada de de uma nudez que eu achei que poderia incomodar demais, né. É claro que a gente não sabe esses limites aí do outro, né, que às vezes uma coisa aqui para mim pode ser discreta e suave, para alguém já pode ser algo incômodo, né. Então, mas sem dúvida nessa hora você pensa muito mais no outro, né, em quem tá... então eu acho que... ou pensando assim. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

A pintura do graffiti, a partir dos exemplos que Raisa apresenta, bem como de outros exemplos de artistas, uma relação com o local, a partir de um contexto com a produção da obra, a mensagem que a/o artista quer comunicar, dentre outros fatores. É uma junção de vários fatores que vão sendo elaborados a partir da experiência da/do artista e fatores externos. A pintura do corpo feminino, e por ventura com uma nudez exemplificada, faz parte do repertório de Raisa, no entanto, a artista sempre tem o cuidado de ler muito bem a situação na qual está inserida para a produção de sua obra.

Figura 50 – Graffiti feito na lateral de um dos prédios da Escola Porto Iracema das Artes em 2018 para o Festival Concreto



Disponível em: https://www.instagram.com/p/Be4BtVbHa4S/?img_index=1. Acesso em: 04 jan. de 2023.

Já no UrbanoArte BR, em 2018, na Rua Juvenal Galeno, no bairro Benfica, sua intervenção aconteceu foi pensada para um diálogo com estudantes da Universidade Federal do Ceará que residem em Fortaleza com o propósito de estudar¹⁴⁸. A artista pediu às alunas e aos alunos que falassem algumas palavras relacionadas ao sentimento de saudade. Com o auxílio das/dos artistas que se disponibilizaram para tal ação, Raisia pintou o retrato dos estudantes juntamente com as palavras escolhidas por elas e eles.

Segundo a artista, o projeto UrbanoArte apresentou a proposta da atuação de artistas da cidade de Fortaleza na produção de obras que minimizassem o despejo de lixo em partes da cidade. A partir de ações educativas, e usando o graffiti nessa produção, o projeto: “tinha essa ideia de que a gente poderia colocar plantas, dá uma outra cara para o lugar para ele se desconfigurar como aquele lugar de deixar lixo”, comentou Raisia. Assim, com um diálogo entre a cidade, a ação educativa de conscientização ecológica e o graffiti, as/os artistas, juntamente com a produção do UrbanoArte, selecionaram alguns locais usando o mapa de Fortaleza. Com

¹⁴⁸ Na época da ação, as/ os estudantes residiam em Fortaleza.

sua relação antiga com o bairro Benfica, por ser frequentadora e vizinha do bairro, Raisa optou por reproduzir sua obra na lateral do muro do Centro de Humanidades (I) da UFC.

Segundo a artista, já estava em vigor a possibilidade de se prestar o ENEM para qualquer faculdade pública do Brasil, o que a fez pensar nas alunas e nos alunos que tiveram de migrar de suas cidades para cursarem universidade em Fortaleza. Para além disso, a ação também contou com a entrega de panfletos nos três turnos das aulas para obter mais pessoas aderindo sua ideia de mapear essas/esses estudantes que não eram naturais de Fortaleza, resultando em um alto número de estudantes. A ideia graffiti necessitou, portanto, de uma preparação antes do momento da produção, sendo necessário que alunas e alunos enviassem algumas palavras previamente que fizessem referência à palavra saudade. Tratava-se da ligação afetiva das estudantes e dos estudantes com suas cidades-natal.

A grande extensão do muro, entre a rua Marechal Deodoro e a Avenida da Universidade, criou uma dinâmica de produção do graffiti pensada na agilidade, pois – além de já ser uma pintura na rua, coisa que as/os artistas optam por serem mais rápidos por questões como o sol, exposição à rua, e, para mulheres, a tentativa de evitar uma longa exposição por questões de segurança – eram muitos retratos e palavras a serem feitos.

Pensando nessas questões, Raisa optou pela cor azul para proporcionar um fundo uniforme e homogêneo. Sua ideia tratava-se de ressaltar o que ficaria acima dessa camada, os retratos e palavras. Com moldes de estêncil previamente organizados para as letras, priorizando uma produção ágil, a artista incentivou que as/ os estudantes fizessem parte da produção das palavras: “e aí eu iria trazendo esses retratos que eu iria compondo com eles. Eles chegando nos dias que eu marquei, que era um dia lá, os horários que já tava pintando e eles me ajudaram, inclusive, fazendo, pintando o estêncil, né dos nomes, e aí rapidinho eu fazia o desenho”.

Mesmo sem muita experiência com o uso de *spray*, a artista optou por fazer a primeira etapa dos retratos com tal material, priorizando o tempo: “acabou que eu achei mais prático fazer assim a primeira etapa do desenho com o *spray*, foi legal, achei legal”. Raisa mencionou que uma das partes mais interessantes para sua produção da ação constituiu-se da construção dos graffiti a partir de um diálogo coletivo dela as alunas e alunos da UFC. Tal experiência, então, despertou na artista a ideia de não assinar a obra, pois tratava-se de uma produção coletiva e não individual. A interação com outras pessoas, é algo frequente no trabalho da artista, “eu sempre gostei de desenhar gente”. O interesse por produzir retratos de pessoas reais, transeuntes das ruas e do espaço da pintura, pessoas que moram nos arredores do graffiti, ou desenhar olhando diretamente para a pessoa são situações que interessam à artista. Pensando

nesse interesse do olhar, compreende-se que há uma multiplicidade que transcende a individualidade no momento de relação com a outra e o outro (Guattari, 1992, p. 20).

[...] no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos circunscritos (Guattari, 1992, p. 20).

O autor explica que tais experiências e identidades não se limitam ao indivíduo isolado, estendendo-se ao coletivo e ao fazer na coletividade, ao que ele chama de *socius*. Trata-se de uma subjetividade das relações compostas a partir de um contexto de conexões. Uma lógica organizada a partir de afetos, e não em categorias delimitadas e definidas (conjuntos circunscritos), mas sim em uma produção fluida e dinâmica que se originam na vivência de emoções, sentimentos que moldam interações e experiências. Tais estados emocionais também se referem ao que o autor chama de *intensidades pré-verbais*, sensações ainda não articuladas em palavras, mas que influenciam nossas percepções e interações bem antes da nossa racionalização e comunicação verbal.

Ainda sobre esse processo de “ver o outro”, a artista comenta:

Eu sempre gostei de desenhar gente. Porque tem as preferências mesmo, né. Tem gente que tem um lance com a paisagem urbana, né, ou paisagens naturais, enfim. Para mim, o meu desejo com a pintura e o desenho sempre partiu da vontade de entender como é que um rosto se coloca assim no mundo, um corpo, né. O que é que eu acho que é bonito nisso, o que é que me encanta nisso? Já que a minha atenção sempre teve ligada às pessoas. **Eu acho que eu comecei a desenhar para poder ver melhor o outro, né.** Quem tava perto, assim. Eu acho que tem a ver um pouco com a coisa da miopia, talvez, porque aí você precisa de mais tempo para focar, né, aquela pessoa. Você precisa ver de perto, né, porque de longe pro míope é tudo isso, né. Eu sou míope, é porque eu fiz a cirurgia, mas eu tinha era 9 graus, né. E aí eu acho que sempre teve essa vontade de olhar de perto, né, as pessoas e como eu gosto muito de conversar, né, você sabe disso, então, assim, o desenho é como se fosse uma desculpa para estar ali perto conversando e poder olhar, né. E esse olhar de quem tá desenhando é um olhar... você não vai, você sabe que vão permitir você olhar, né, dessa forma com muita atenção. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024, grifo próprio).

A delicadeza em observar a outra/o outro, em ver essa pessoa de perto, e representá-la a partir do retrato, é uma das características que mais admiro no trabalho de Raisa. A artista “simplesmente” gosta de desenhar para “ver melhor” e para entender melhor as pessoas, além de ser uma excelente desculpa/oportunidade para longas conversas, como ela mesmo afirma. Há, em todo o processo de representação do outro proporcionado por Raisa, um fluxo comunicacional intenso: i) do graffiti que comunica por proporcionar uma leitura daquelas e daqueles que o observam e; ii) do ato comunicacional que a artista estabelece no momento da conversa com a outra/o outro. Tal processo criativo – a partir de suas ilustrações e graffiti –

passa também pelo desejo de fazer conexões com pessoas, ouvir histórias, criando detalhes no decorrer do desenhar.

Assim, nesse entremeio de estar em contato com as alunas e os alunos, a artista deparou-se com diversas formas de comunicar a saudade trazida por essas pessoas, algo possível de se obter em um momento de conversa: “a gente pensa que a saudade tá ligada só isso, ou então, ou coisas mais abstratas. Era uma ideia que eu tinha, ou então nome de pessoas, avó, sei lá”. No entanto, para sua surpresa, a saudade apresentou-se exemplificada a partir de conceitos mais concretos, como nomes de rios, nomes de comidas, nomes de plantas, coisas que elas e eles não encontravam por aqui em Fortaleza do mesmo jeito. A experiência de sermos afetadas/afetados pelas experiências, vidas, narrativas de outras pessoas é algo muito potente e que nos modifica. Passamos a “ver” e observar coisas que não víamos antes. Raisia mencionou, em sua entrevista, que essa ação de graffiti proporcionada pelo UrbanoArte transformou-se em sua experiência artística mais potente e emocionante, por ter proporcionado novas formas de se pensar o sentimento saudade, a partir de coisas que só lhe chegaram/tocaram pelo relato de vida de outras pessoas. Compor junto com várias mãos e a partir dos relatos dessas pessoas possibilita conexões entre as pessoas, o local e os sentimento da artista e das alunas/dos alunos no momento da composição. Para a artista, e pensando a arte urbana, transitar pelo local, mesmo sem a presença da obra – como frequentemente ocorre com a arte urbana, marcada por sua efemeridade –, ainda restará uma conexão significativa entre o espaço e as pessoas que compuseram a obra. Sobre isso, a artista comenta:

“É o que é mais rico, né, que é o que não vai estar ali, mas de alguma forma tá plasmada ali, né, mas eu acho que fica ali do jeito que você pinta. Tem algo que vai estar, mas ninguém vai conseguir ler, né, tudo isso não vai estar, não vai estar tão visível, né, mas aconteceu. (...) Então, eu ...não... nenhum desses trabalhos eu acho que faz sentido assinar porque não é algo ali, você tem uma ideia, né, mas aquilo ali é feito com várias pessoas, né. E aí foi uma experiência legal”. (Raisia, entrevista concedida em 10/01/2024).

A arte urbana proporciona uma interação e conexão entre os espaços, as obras e as pessoas, tanto durante quanto após sua produção. Uma pergunta, uma conversa, uma suposição sobre o que a/o artista está desenvolvendo, bem como uma mudança na ideia original do graffiti a partir da percepção do espaço físico, do muro, do bairro e das histórias que ali habitam. Na experiência do graffiti “Saudade”, a artista compreendeu o trabalho como algo feito por muitas mãos, não apenas as dela. Além de seus irmãos João Emanuel e Bruno Rafael, que esporadicamente auxiliam Raisia em seus trabalhos de graffiti, as alunas e os alunos que se propuseram a ceder um pouco de suas memórias sobre suas terras natais, também auxiliaram em alguns momentos com os moldes de estêncil. Como realmente assinar a autoria de uma obra

dessa? Compreendi perfeitamente o que Raisal explicou. Creio que quando a/o artista passa a fazer graffiti na rua, a compreensão sobre o espaço urbano também se altera, há uma forma outra de lidar com as intervenções, compreendendo a efemeridade das ações sobre os muros e as possibilidades de interação com as pessoas.

Lembro-me muito bem quando me deparei com tais pinturas a primeira vez. Sem conhecimento da autoria da obra, lembro-me bem de ter lido a palavra “cangote” e “siriguela¹⁴⁹” e pensar na sensibilidade dessa ação. Emocionei-me imediatamente, para mim o “simples” e o “comum” sempre foram coisas muito significativas e fortes de sentir. Pude, a partir daquelas palavras, com imagens de pessoas desconhecidas, conectar-me comigo mesma. Assim é uma das formas que a arte urbana, pode entrelaçar as pessoas, proporcionar uma comunicação/relação imediata ao ver o graffiti. Essa é uma das relações que a arte urbana possibilita, o entrelaçar de pessoas, o proporcionar uma comunicação/relação imediata ao ver o graffiti. “Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um ‘animal político’¹⁵⁰, não pelo fato de ser um ‘animal social’, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão” (Flusser, 2024, p. 89). Há em nós uma constante necessidade de estabelecermos comunicação, não no sentido de sermos apenas um ser social, mas porque somos incapazes de vivermos no isolamento. A comunicação seria, portanto, um meio de suprimos essa necessidade existencial de conexão. Ao olharmos a pintura nos muros, pensamos em algo, remetemo-nos a algo, alguma referência, alguma lembrança, alguma associação. Jamais poderia imaginar que tempos depois de ver aquele graffiti, em meio ao processo criativo dessa escrita, após tantos caminhos se cruzarem, trazendo-me tantas pessoas, iria me deparar com a artista que falaria justamente sobre um dos graffiti que mais me afetou.

¹⁴⁹ A forma correta, segundo a língua portuguesa é ciriguela. Ao referir-me ao graffiti da artista, usarei o termo “siriguela”, como a mesma optou a partir da memória fornecida.

¹⁵⁰ O autor, ao mencionar o termo “animal político” fala de uma forma inversa à teoria aristotélica. Enquanto para Aristóteles o homem é um “animal político” por naturalmente ser sociável, propenso a viver em sociedade, para Flusser, por outro lado, o homem não consegue viver sozinho, de forma que o uso da comunicação e da política são, na verdade, formas de superar esse vazio existencial e criar conexão e pertencimento.

Figura 51 – Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018



Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BdvJMtoFFxh/>. Acesso em: 04 jan. de 2023.

Figura 52 – Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018



Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BdvJLTnlBYr/>. Acesso em: 04 jan. de 2023.

Figura 53 – Ação de Raisa para o UrbanoArte BR em 2018



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bdulu1oFv-u/>. Acesso em: 04 jan. de 2023.

Figura 54 – Raisa pintando um retrato de um rapaz para o UrbanoArte BR em 2018



Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bdulu1oFv-u/>. Acesso em: 04 jan. de 2023.

Agora, observando as fotos de registro da ação, e sabendo mais sobre a história de composição, leio as palavras, vejo o retrato das pessoas e fico a divagar, fabular sobre suas vidas e relações com suas cidades, seus afetos e suas pessoas. “Siriguela” é uma palavra que me transporta para a cidade de minha mãe, no sertão central do Ceará, no Cariri, e me traz muitas memórias. Não sei o que a pessoa que escolheu a palavra “siriguela” queria expressar,

mas na minha leitura, lembrei, imediatamente, de minha infância no sertão do Ceará, quando, juntamente com minhas primas, primos, tios e tias, andávamos no sol das 15:00 horas, com um tacho¹⁵¹ na mão, para a colheita. Não sei o que essa pessoa intentava em dizer, mas de alguma forma, não cronológica e nem linear, estabelecemos comunicação uma com a outra.

Sempre fui uma criança que viveu intensamente o sertão durante toda minha infância e início de adolescência. A terra vermelha e rachada de julho a dezembro, que ganhava maciez e umidade com as chuvas de janeiro a maio contém histórias que me compuseram. Subir no pé de ciriguela era um dia comum para mim, na época algo que eu achava que aconteceria para sempre. Seria incrível se, quando vivêssemos grandes momentos na nossa vida (especialmente na infância, quando não entendemos muitas coisas), pudéssemos ter a noção de que “esse momento é importante, vai marcar-me para sempre”. No entanto, isso é impossível. Pelo contrário, grandes momentos passam sem que saibamos que os estamos vivendo, até que um dia, em uma lembrança, uma referência, uma pintura no muro, uma conversa com amiga, a memória volta, puxada por “um fio de prata¹⁵²”. É “engraçado” como essa escrita mistura-se constantemente com situações, pessoas, memórias e referências minhas e das artistas. Hoje compreendo que faz parte do pesquisar essas idas e vindas e que me apropriar disso é fundamental para meu processo subjetivo de compreensão de mim, do mundo e do que quero comunicar. Como Raisal, que gosta de desenhar para ver melhor, desenvolvi grande apreço por escrever narrativas, contar histórias, minhas e de outras pessoas. A tese é um meio de narrar histórias minha e das artistas, quais coisas nos tocam e entrelaçam-se. Uso a escrita com uma forma me comunicar com mundo, trata-se também de uma contação de história. Penso que o próprio ato de relembrarmos algo já não é mais o momento verdadeiro em si, mas uma versão que mistura o que aconteceu com como vimos, reagimos, um recriar, no entanto não por um viés proposital de “alterar a realidade” (nem temos poder para tal), mas trata-se de uma reconstituição do momento (Bergson, 1999). Uma ação que recria o momento a partir de misturas do que vivemos, escolhemos, abdicamos, desenhando-se junto com o texto, e exemplificando um pouco do que somos, e do que escolhemos para narração/contação de histórias. Sobre isso, Bergson apresenta um pouco sobre sua teoria acerca da memória. Para o autor:

[...] Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança vive em estado latente, potencial. [...] Depois, ela completa, dizendo que: o papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é, sobretudo o de **colher e escolher**. [...] E, finalmente, ela faz uma aproximação ao que Bergson considerava a verdadeira memória, ou lembrança-pura à arte. (Bergson, 1999 p. 14, grifo próprio).

¹⁵¹ Um tipo de panela ovalada grande. Utensílio muito comum no sertão cearense.

¹⁵² Referência da música “Tardei” de Rodrigo Amarante.

O autor sugere que as lembranças não estão ativas ou presentes na mente consciente, existindo como possibilidades que podem ser acessadas. Essa consciência, posteriormente, poderá ser “colhida e escolhida”, trazendo-as, então, de forma consciente. O autor enfatiza que esse processo de acesso à memória passa por dois momentos: a memória que se encontra em estado de hábito, referindo-se a memórias automáticas, sem racionalização; e a memória-pura, mais apurada e profunda, que traz recordações racionalizadas e mais detalhadas.

Compreendo, então, que o ato de escolher sobre o que escrever traz em si uma série de referências sobre quem escreve, ou seja, comunica muito sobre mim, interesses, posicionamentos políticos. Partindo do princípio de que tudo é político, pois o ato de escolher algo ou se abster de algo também fala sobre o que priorizamos, escolhi a arte urbana feita por mulheres por ter interesse no friccionar da disputa do espaço urbano por um corpo feminino, que é um corpo que no decorrer da história disputa espaços (físicos e metafóricos) na sociedade.

Ainda sobre o ato do escrever enquanto ato de recriar um momento, arrisco-me a dizer que nesse processo há uma espécie de dupla dimensão do fazer/viver. Assim, a partir do desenvolvimento do texto, transfiro consideravelmente minha perspectiva, uma vez que parte de mim as escolhas os caminhos a seguir, bem como os elementos a narrar. Contudo, ainda, procurei ao máximo assegurar que as entrevistas, as conversas e a observação da produção dos graffiti transmitissem os momentos construídos de forma colaborativa. Organizei-me para que a pesquisa “seguisse seu próprio curso.”

Retomando um pouco sobre o diálogo com Raisa e suas experiências no graffiti. Ainda sobre o graffiti “Memória”, a artista mencionou um momento de conflito sobre sua pintura ter sido realizada por cima de alguns pixos no muro. Essa é sempre uma questão muito polêmica na cena da arte urbana, cobrir ou não a obra que havia anteriormente. Sobre esse momento a artista mencionou:

Agora essa experiência, a questão polêmica é porque esses locais, que o pessoal do projeto demarcou, a maioria já eram locais onde havia pixação, né, onde havia outras manifestações ali. E aí a gente fazia uma intervenção sobre o que já existia, né, e muitas vezes você apagava, né. Eu pintei... Eu queria, eu queria usar esse azul, né, para dar uma unidade, né, desses vários retratos e dessas palavras porque ia ficar ilegível, né. E, para mim, eu tava trabalhando com a palavra também, as palavras que eles me davam. E aí eu lembro que alguns caras, que tinham pixações por lá, me questionaram, e aí isso até rendeu um pouco assim de discussão nas redes sociais. Eu postei e alguns foram lá e criticaram, né. E aí eu acho que para mim ficou ainda mais claro o quanto que a gente jamais pode ser colocado como o dono do lugar, né. E eu não acho que é um desrespeito quando, por exemplo, começaram a fazer intervenções sobre os corpos que eu tinha desenhado, alguns tiraram... pintaram de preto os olhos. Enfim são transformações, né. A coisa ali tá viva, né, e eu acho que você tem que ter se despedimento, né. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

A artista abordou um pouco o tema da efemeridade da obra quando ela é feita no espaço urbano. Pintar na rua requer uma consciência de impermanência da obra, de efemeridade, podendo ficar um ano, um mês, um dia. O tempo de duração da obra na rua é sempre incerto e está sujeito a passar por alterações ou apagamentos, seja pelo tempo ou por outras pessoas. Quando Raisa mencionou que “A coisa tá ali viva, né”, penso que seja uma compreensão dessa instabilidade da obra às múltiplas possibilidades de alteração. Pintar na rua é alterar a paisagem do comum, que, por sua vez, pode já ter sido alterada diversas vezes. Por outro lado, há também a questão da disputa dos territórios na arte urbana, quanto mais locais a/o artista tem suas obras, mais reconhecida/reconhecido pode se tornar. Dessa forma, acredito que é justamente nessa questão que reside parte da polêmica mencionada pela artista.

Por outro lado, no entanto, há outro fator a se levar em consideração: a dualidade e disputa de permissividade do Estado para o graffiti e não para o pixo. O pixo ainda é compreendido como um ato de contravenção e não uma obra de arte, ao passo que o graffiti já tem um espaço consagrado na sociedade, é tido como arte e já faz parte de editais, programas de incentivo, etc. A população não estranha mais ver uma/um artista pintando um graffiti na cidade. A característica de um desenho colorido, e não letras “garranchadas” que a maioria das pessoas não conseguem entender – como é o caso da pixação –, permite com que artistas tenham mais permissão de produzir suas obras, o que não acontece no pixo. Penso que a questão polêmica referida pela artista transborda a questão individual do graffiti “Saudade” que cobriu os pixos. Essa situação mostrou-se como um exemplo da autorização do graffiti com relação ao pixo, pensando que o graffiti pode embelezar um muro pixado.

Ainda sobre o pixo, o fator da “segurança do anonimato” – coloco entre aspas por ser um anonimato parcial, apenas para aquelas e aqueles que não estão inseridos no círculo de pixadoras e pixadores – possibilita uma atuação mais eficaz dentro da ilegalidade. O pixo, aparentemente, não possui uma assinatura compreensível para o Estado, não há como saber a autoria do pixo se quem fez não o quiser se apresentar. Claro que a *tag* já é a própria assinatura, sua própria identidade. No entanto, não é legível para aquelas e aqueles que não são parte da cena do pixo. A imagem da *tag* se finda na própria *tag*.

Regra geral, o graffiti ¹⁵³ apresenta esta característica e a sua origem está indiscutivelmente associada à invenção de um acto de comunicação eminentemente anónimo, factor que está fortemente associado à ilegalidade. A transgressão provoca a inventividade, canalizada para a criação de estratégias de camuflagem. No mais completo anonimato ou sob pseudónimo, as palavras e imagens surgem para nos dizer

¹⁵³ Aqui o termo graffiti pode ser relacionado tanto para o graffiti que conhecemos como para o pixo por se tratar um conceito geral e não o utilizado no Brasil, com diferenças bem distintas.

algo ao e sobre o mundo, de uma forma que, socialmente reprovável, necessita da protecção de uma máscara. Ou seja, a mensagem não assinada, confere completa liberdade no uso das palavras (ou iconografia), colocando o seu autor ao abrigo de avaliações de ordem moral ou de acusações de ordem criminal. A ilegalidade pressupõe o anonimato e este último protege a violação à ordem. (Campos, 2007, p. 255-256).

Assim, por sua raiz estar diretamente atrelada à ilegalidade, a um ato de comunicação clandestino, a transgressão de delimitar mais territórios, ter mais repetições de *tags* pela cidade, produzir em locais de maior dificuldade, como no alto de prédios, em pontes ou viadutos proporciona uma fama que também é objeto de desejo por aquelas e aqueles que a produzem, afinal, o espaço urbano e a arte urbana são espaços de disputa territorial. “E aqui surge o acto de rebelião. E surge, igualmente aquilo que é fundamental, e provavelmente justifica a acção dos jovens nestes territórios, o prazer da transgressão” (Campos, 2007, p. 253). A natureza transgressora tem na ilegalidade sua própria forma de comunicação alternativa. A pichação em locais não permitidos – ou seja, em todos os locais, já que pixo não é uma prática autorizada pelo Estado – representa uma desobediência às normas do Estado, que controla e determina o que comunicar e onde comunicar. A pichação é também uma forma de provocação ao Estado e às formas de poder capitalista, bem como contra as regras, costumes, leis e poderes impostos por esse Estado.

Apresento aqui dois sentidos comunicacionais do pixo traz em si. Primeiramente conceito da imagem pela mensagem, a imagem, verbal ou iconográfica, que tem em si seu próprio sentido. Em segundo lugar, a transgressão e a ilegalidade expressam em oposição ao Estado. O pixo¹⁵⁴ traz, nesse segundo aspecto, a rejeição às normas tidas como são. Apresenta-se como símbolo de rebeldia e resistência, representando vozes marginalizadas e minoritárias (socialmente). Seu próprio ato já é ação de contestação.

3.3.1 Raisia e a representação do corpo feminino

Raisia tem alguns pontos recorrentes no desenvolver do seu trabalho. No entanto os temas retrato e representação do corpo feminino são dois dos mais presentes. O retrato, como ela bem disse, apresenta-se como forma de “ver melhor” o outro, bem como “uma desculpa perfeita para uma conversa”.

¹⁵⁴ “Um bom exemplo das singularidades locais, resultado da apropriação e transfiguração de recursos globais, encontra-se na pichação, uma forma de expressão tipicamente brasileira que parte da noção de *tag* original, mas que inventa uma grafia original e explora de forma inovadora o espaço da cidade e as características arquitectónicas dos edifícios” (Campos, 2007, p. 287).

A representação do feminino, do corpo feminino, por sua vez, é algo bastante recorrente no trabalho da artista, principalmente do corpo nu. A artista gosta de brincar com a familiaridade de abordar o corpo feminino sem pudor, mas como um corpo, apenas um corpo, sem tabus. Raisa gosta de fazer autorretratos, trazendo essas imagens de forma muito natural, em diversas vivências da vida, como de um corpo de sente desejo.

No entanto, no campo do graffiti, a artista menciona que seu desejo não pode ser o único fator a ser levado em consideração, pois a imagem irá habitar espaços públicos. Pensando nisso, a artista mencionou que a retratação do feminino sempre foi algo muito presente e comum em seus trabalhos. No entanto, ao passar para a grande escala do muro, compreende que haja uma questão ética sobre quem vai conviver com a obra para além dela. Fato diferente de uma pintura privada à casa de alguém, em um quadro ou ilustração na parede da sala. Segundo a artista: “quando você joga para paisagem da cidade e tem gente, sei lá, você fica pensando... ninguém é obrigado, né, a ver”. Ainda sobre isso, a artista mencionou:

Assim, claro que é uma imposição também, né, mas eu acho que eu, por exemplo, nunca trouxe nada de de uma nudez que eu achei que poderia incomodar demais, né. É claro que a gente não sabe esses limites aí do outro, né, que às vezes uma coisa aqui para mim pode ser discreta e suave, para alguém já pode ser algo incômodo, né. Então, mas sem dúvida nessa hora você pensa muito mais no outro, né, em quem tá... então eu acho que... ou pensando assim [...] Porque isso da nudez eu posso trazer de uma maneira muito natural nas minhas coisas, mas eu sei que não é assim, né, para todo mundo, e aí eu acho que tem uma responsabilidade que é diferente quando você traz essa imagem né, para um lugar aberto. Acho que a gente pensa mais, né. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

A nudez ainda é uma questão polêmica a se trazer em obras, principalmente em ambientes públicos. Desse modo, compreende-se a relutância mencionada pela artista. Por outro lado, é igualmente necessário que se considere a representação do corpo feminino não como um objeto de satisfação masculina, trata-se de um exercício de empoderamento e de reconhecimento desse corpo em sua identidade feminina. Com a sociedade fundada no machismo estrutural, é comum ver um corpo feminino nu em prol de satisfação masculina, em anúncios, clipes, filmes, etc. No entanto, trazer esse mesmo corpo com o intuito de reconhecimento e satisfação feminina, sem intenção de abordar essa agradabilidade do mercado masculino, apresenta-se muitas vezes como ato impróprio. A sociedade entende, inconscientemente, que ao corpo feminino é permitido estar nu se for para agradar a lógica masculina. No entanto expor esse corpo como exercício de autoconhecimento, de compreensão da sexualidade feminina, não é recebido da mesma forma. Nessa instância (mas não apenas nessa), penso que o trabalho de Raisa seja importante por proporcionar também um debate sobre a sexualidade feminina, falada a partir de uma mulher e para outras mulheres. Um corpo

feminino nu que não é exibido com função de agradar ninguém, além da própria dona de seu corpo. Friccionar esse debate é também uma micropolítica capaz de questionar quais formas podem ou não podem exibir ou falar sobre um corpo feminino.

No entanto, no palco do graffiti feito na rua, há de se fazer algumas alterações para que esse debate sobre corpo seja possível. Ainda sobre isso, Raisa mencionou sua obra feita em parceria com a artista Alice Dote. A obra desenvolveu-se a partir de um processo criativo pensado sobre formas de representar esse corpo feminino nu, sem que ultrapassasse o limite do pudor das outras e dos outros que andavam na rua. Assim sendo, pensou-se em uma representação menos realista e mais surrealista¹⁵⁵, misturando imagens abstratas na composição dos corpos, juntamente com outros elementos, como pequenas casinhas, cavalos e pequenas montanhas. Nesse trabalho, os corpos são compostos como falésias de areias (a meu ver), uma composição de cores que se mistura, no entanto sem se perder da ideia de corpos femininos.

Para além da composição em conjunto da imagem para o graffiti, a artista mencionou sobre a experiência de pintar com a amiga, oriunda de comentários de pessoas sobre a semelhança entre os traços, estilos e temáticas das artistas. Sobre isso, Raisa mencionou:

...foi legal porque a gente fez uns desenhos e a gente pensou que poderia, numa composição, eu tinha a ideia de fazer mulheres dançando que ela poderia cuidar de algumas figuras, eu de outras, e aí teria coisas semelhantes. Mas, assim, cada uma manteria também as particularidades, né. Mas o que a gente viu que era mais diferente era no tempo. É como o tempo da Alice é um tempo bem mais lento e o meu tempo talvez já, né, talvez com aquelas experiências de tá na rua e sem muita gente por perto, né, de querer não me demorar demais ali no lugar, eu já... Mas também tem a ver com o jeito que eu pinto. Em geral, não costumo demorar tanto que eu fico logo... eu acho que a pintura fica dura, se eu demoro demais eu acho que ela é enrijece. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

A pintura colaborativa de graffiti entre mulheres é algo que recorre entre artistas (como exemplifico em vários momentos nessa tese, a partir de relatos). Parcerias entre artistas são ações que acontecem com frequência na arte, na pintura de arte urbana não é diferente, principalmente na interação de algumas/alguns artistas vivenciadas nos eventos. No entanto, menciono aqui a pintura em parceria de mulheres que promovem mutuamente outras mulheres. Todas as artistas presentes nessas escritas abordam relações coletivas na arte urbana com outras mulheres artistas.

Como particularidade da cartografia, que se desdobra no ato da pesquisa, apresentaram-se as artistas, trazidas nessas escritas, a partir de indicações umas das outras. Um processo rizomático que se ramifica, direcionando meu olhar.

¹⁵⁵ O Movimento surrealista foi um movimento artístico e literário que surgiu em Paris, por volta de 1920. Suas principais características são a valorização da fantasia, loucuras e sonhos.

Figura 55 – Raisia e Alice Dote na frente do graffiti, no bairro Centro de Fortaleza



Fonte: *Instagram* de Raisia Christina. Disponível em: <https://www.instagram.com/raisa.christina/>. Acesso em: 09 fev. de 2023.

Ainda sobre a dificuldade de produção de graffiti em espaços públicos, abordam-se os processos de um graffiti feito por encomenda, que parte de um desejo específico da pessoa que contrata. Relembro que o graffiti é uma arte que passou a ser inserida e bem aceita socialmente, ganhando espaço de atuação no mercado. Essa aderência ao mercado traz algumas especificidades na contratação, comum a todo trabalho. Partindo desse ponto, Raisia mencionou o graffiti feito em Quixadá, para a Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)¹⁵⁶. A ação tratava-se de um projeto, em parceria com mulheres artistas, residentes ou ex-residentes, naturais ou que mantinham moradia em Quixadá, para compor a pintura dessas Casas. Ação bem-sucedida em Juazeiro do Norte e Sobral. Raisia,

¹⁵⁶Inaugurada em dezembro de 2022, a Casa da Mulher Cearense é um projeto que proporcionar um espaço seguro e acolhedor para que mulheres consigam denunciar as agressões sofridas, encontrando um atendimento humanizado e em sua própria região, sem deslocamentos para a Capital, o que acaba por induzir a essas mulheres que desistissem da denúncia pela dificuldade de acesso.

ex-residente de Quixadá, recebeu o convite para a composição das duas laterais da instituição. Segundo a artista: “E aí me convidaram para criar... a ideia muito legal, eles tinham feito no Cariri também, com artistas de lá. E era de convidar mulheres artistas do local para criarem, né, essa arte”. No entanto, como mencionado sobre as nuances de um graffiti feito por encomenda, muitas vezes quem contrata não consegue passar de forma efetiva o que realmente quer na imagem. Raisa mencionou a falta de *briefing* para a composição, o que dificultou seu processo, levando à recusa de sua primeira proposta de imagem. Tratava-se de uma imagem que favorecia a estrutura do prédio, com formato em “L” e um espaço mais horizontal, no qual as mulheres apareciam deitadas, como se estivessem dormindo, umas por cima das outras (de forma lateral). A ideia tinha como intenção uma mistura de formas, das mulheres e do relevo de Quixadá, com as pedras e os monólitos misturando-se às formas dos corpos das mulheres. Uma ilusão proporcionaria que corpos dessas mulheres fossem também parte de sua terra. Com a justificativa de uma imagem que pudesse aparentar uma cena relacionada com a morte ou com algo sexual, a artista teve que pensar em outra composição. Percebe-se, então, como é delicada a relação estabelecida pelas imagens. A compreensão dos símbolos, de um modo geral, direciona-nos para as vivências e experiências individuais sobre a vida e o mundo. Raisa mencionou que:

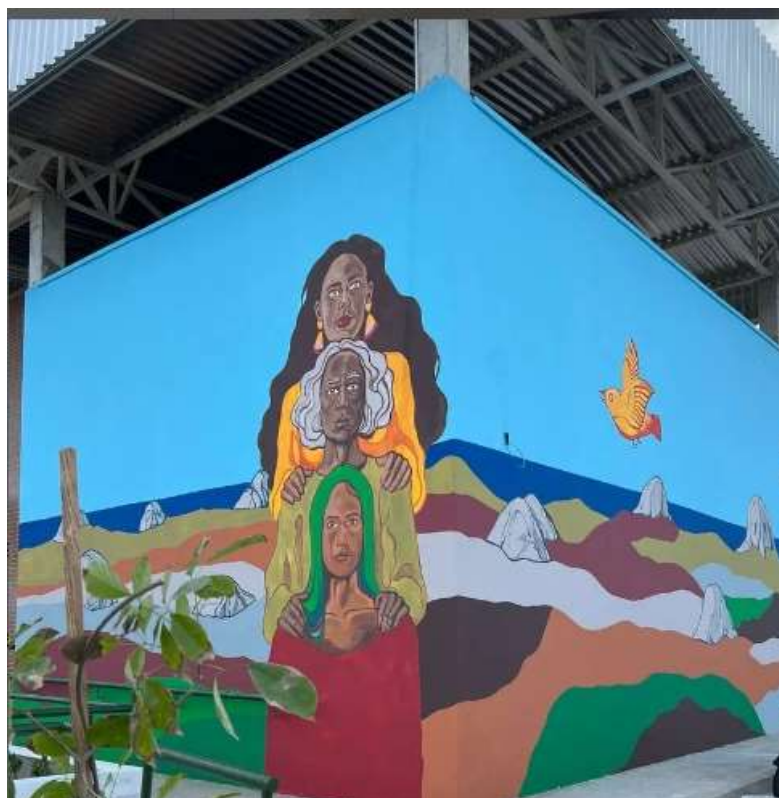
E aí eu fiz um desenho primeiro que eu gostei muito, que eu eu pensei, assim, que eu queria trazer algo da paisagem do Quixadá, porque a paisagem é muito importante ali, os monólitos, e aí eu queria trazer aquelas pedras, algumas aves, e queria trazer figuras femininas que tivessem... tivesse ali numa situação, numa cena de carinho, né, que tivesse um afeto. E aí eu fiz três mulheres como se tivessem deitadas, uma sobre a cabeça da outra, como se fossem de gerações diferentes. E eu achei que a compulsão ficou legal porque tinha essa lateral que era bem horizontal, né. Então tinha esses corpos que iam se tornando o relevo, a paisagem. E aí eu adorei, assim, quando eu fiz o traçado ali no papel, mandei para produtora e ela gostou muito e ia mandar para o pessoal do governo, né que eu não sei exatamente quem foi. Mas aí voltou com esse... com essa crítica à posição das mulheres. Como elas estavam deitadas, eles viram... e elas falam assim com os vestidos, né, com coisa. Eles acharam que poderia ter algo ali de um erotismo, ou de como ela tinha... uma uma tava com a cabeça sobre a outra... eles também não gostaram desse contato assim. E aí eu achei curioso, e a moça não soube explicar direito, mas eu fui tentando entender essa leitura dele, né. E essas mulheres tavam com olhos fechados, e ele também achavam que elas poderiam estar simbolizando a morte. Eu imaginei, né, porque assim são coisas que talvez eu não teria pensado se não fosse, né, essa reação. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

Figura 56 – Primeiro esboço de Raísa para Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 57 – Pintura na Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 58 – Raisia e suas companheiras @brooks_gnt e @fernand2, na Casa da Mulher Cearense Professora Rosa da Fonseca (um equipamento do Governo do Estado)



Fonte: Arquivo pessoal.

A partir dessa situação, lembro-me sobre o conceito de obra aberta, apresentada por Umberto Eco (2005), que apresenta a possibilidade de várias interpretações da obra de arte, sendo cada uma, dessas interpretações, referente à pessoa que está observando a obra de arte. O autor apresenta seu conceito a partir do exemplo da música, com composições de partitura, possibilitando ao executante (musicista/musicista ou maestrina/maestro) uma execução ou conclusão a obra como desejar. No entanto, tal variação de execução possibilita a obra aberta em uma obra recriada, a partir da escolha de como fazer, apresentando-se um ato inventivo, ou seja, de coautoria. Ainda, trago aqui o uso do conceito de obra aberta na produção de imagens, compreendendo esse movimento como um conjunto de relações frutivas comunicacionais entre a obra de arte e quem observa, ou seja:

Nesse sentido, portanto uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (Eco, 2005, p. 40).

Por outro lado, compreende-se que a/o artista, ao produzir uma obra de arte (aqui refiro-me a imagens, mais especificamente ao graffiti, e não à música, um dos exemplos estudados

por Eco) proporciona um campo de possibilidades interpretativas, a partir da fruição individual de cada observante. No entanto, tal intenção, aquilo que a/o artista pensou a partir do ato criativo e da produção da obra, pode não ser alcançada por quem observa, justamente (e também) por haver múltiplas experiências de vida, conceitos, e conhecimentos que essa/esse observante traz consigo ao olhar a obra. Existe aí uma intersecção no acessar, possibilitando o que a/o artista pensou ao fazer a obra (e aqui há um arcabouço de estudo, experiências, desejos e intenções), e o que a/o observante traz consigo ao observar a obra (que também traz suas experiências, desejos, o que a/o afeta).

Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experienciamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido o autor uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendência, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária, se verifica de segundo uma determinada perspectiva individual. (Eco, 2005, p. 40).

Ou seja, a ideia de obra aberta também traz a possibilidade de que a/o observante não acesse a real proposta de obra inicial, pois cada fruição parte de características específicas, como cultura, gostos, preconceitos pessoais, etc. No entanto, o não acesso à ideia central do que a/o artista propôs não diminui a importância dessa relação comunicacional com a obra aberta, pois esta está ligada à uma das ideias que se propõe a arte contemporânea – possibilitada também no graffiti –, que não se propõe a representar ou responder nada, mas sim de gerar fricções intelectuais subjetivas. Eco (2005) apresenta uma ideia de que toda obra de arte só é aberta por proporcionar mais de uma interpretação, um modelo capaz de explicar um pouco da arte contemporânea e sua relação interpretativa¹⁵⁷.

Retomando o trabalho de Raisal em Quixadá, a artista mencionou a parceria com suas ajudantes, @brooks_gnt e @fernand2., que estiveram no desenvolvimento do graffiti. Ainda, sobre essa experiência, a artista mencionou agir de uma forma diferente durante a produção, a partir de um outro tipo de persona para estar no ambiente, “menos femininas” e com roupas mais cobertas. As obras aconteciam em meio aos ajustes finais da obra, e dispunha da presença de muitos trabalhadores da

¹⁵⁷ Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erigi-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (Eco, 2005, p. 41-42).

construção civil. Assim sendo, além de roupas “mais cobertas” que visavam conforto, estas também compuseram uma proteção que escondesse um pouco do seu corpo. Parte de sua persona, mencionou, tratava os outros trabalhadores como “*brothers*”, para ter uma maior facilidade de resolver demandas e ter mais tranquilidade no espaço, já que o graffiti demorou uma semana para ser concluído. Segundo

Raisa:

Eu tinha que vir com uma postura muito mais bruta, assim, que não é a minha, mas é um jeito instintivo de você se impor ali, né. Porque os pintores lá no lugar, que já tinham pintado, né, antes tinham pintado tudo de branco, muitas vezes comentavam alguma coisa “Eita é uma menina, né, pintando aí!”. Você entende que aquilo ali não é o mais esperado, né, então aquilo eu acho que você não tiver ali firmeza, você pode se sentir, né, mais para agilizada. E aí eu tento, assim, ser brother ali, né, mas também é um jeito de me auto afirmar, né. Mais o que foi curioso, Aliria, nesse trabalho, é que eu, nos dias de pintura, porque eu ia de boné com umas roupona, né. Toda toda suja e aí eu estabeleci uma relação, né, de amizade de brodagem com esses caras todos, até porque eles me ajudavam com peso lá, que eu não tinha que transportar lá a estrutura. Quando a gente finalizou e eu voltei lá para fazer uma foto com as meninas que tava me ajudando também, eles olharam assim para gente aí um falou que nem tava me reconhecendo. Porque tem isso, o quanto que eu devia estar diferente mesmo, né, e não é uma coisa tão assim que, eu tô pensando nisso agora que eu tô te falando. Mas é claro que há essa forma de você, talvez, se camuflar um pouco assim, né, pra se sentir. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

Pintar na rua é sempre um desafio maior para artistas mulheres, justamente por questões que transbordam o fazer do graffiti, mas encostam em questões de gênero. Segundo a artista: “Não, eu sempre tinha, em todas as ocasiões, ou meus irmãos ou o Rodrigo ou alguém como assistente, né. Então é diferente também, né. Não sei, nunca tive essa experiência de pintar sozinha, né”, mencionou Raisa. Assim, organizar-se a partir de questões relacionadas com a segurança de seu corpo é algo que não ocorre com artistas homens: Qual roupa usar? Com quem ir? Que horas ir? Evitar pintar de noite. Evitar roupas que “mostrem” muito o corpo. Estar sempre acompanhada. Todas são questões para além da pintura do graffiti, uma micro-organização que apenas corpos femininos se propõem a fazer. São limitações organizadas a partir do ser mulher. Tais subjetividades, portanto, não são comportamentos naturais, tratam-se de uma performatividade historicamente construída.

Trata-se, nessa referência, de perceber que as subjetividades são históricas e não naturais, que os sujeitos estão nos pontos de chegada e não de partida como acreditávamos então; e ainda, que as conexões podem ser estabelecidas entre campos, áreas, dimensões sem necessidade exterior pré-determinada. Mulher e Homem, Criança, ou Trabalhadora, Prostituta, Louca, nesse sentido, deveriam deixar de ser pensados como naturezas biologicamente determinadas, aspecto que se observa em todas as outras construções de identidade. (Rago, 2012, p. 53).

Rago (2012) critica a ideia de uma identidade fixa ou pré-determinada (ou, como ela menciona, de ponto de partida), enfatizando que os sujeitos devem desenvolver suas identidades ao longo do tempo (ponto de chegada), a partir de suas interações sociais, experiências e

contextos históricos, em uma ideia de identidade fluida e em constante formação e não em um modelo fixo, imutável e estático. Tais identidades (inclusive as que a autora cita como Trabalhadora, Mulher, Homem, Criança, Louca, Prostituta) são, na verdade, construções sociais históricas, não sendo derivadas de uma natureza biologicamente fixa. Trata-se, então, segundo a autora, de uma ação de desnaturalizar as hierarquias sociais.

Retomando um pouco sobre a abordagem do feminino no trabalho de Raisia, e também sobre a importância da comunicação entre o graffiti e o local que está sendo feito, o graffiti desenvolvido para o Festival Concreto 7ª edição, em 2020, realizado no bairro Jangurussu, traz uma referência ao próprio nome do bairro. O nome do bairro, pensado a partir do significado de onça grande, derivou-se, originalmente, das palavras jaguar = onça + uçu = grande em uma língua indígena (Nogueira, 1887), fonte de inspiração para a artista.

Outra referência foi percebida relacionou-se com o vivenciar do espaço, a partir da presença de jovens mulheres como gestoras das famílias. O Festival Concreto, em sua 7ª edição, focou-se no Conjunto Habitacional José Euclides, composto por muitos apartamentos. As famílias eram compostas, em sua maioria, por mulheres cuidadoras/gestoras de famílias: “era assim: uma mulher, vários filhos, às vezes essa mulher, e assim mulheres jovens, às vezes essa mulher... ela trabalhava fora o dia todo, aí uma irmã mais nova que ficava cuidando das crianças”. A partir de sua observação, surgiu um interesse de representação dessas mulheres – que se desdobravam entre cuidar de filhos e filhas, irmãos e irmãs, mães e pais. Percebe-se que há uma composição recorrente das famílias de bairros menos privilegiados, e de classes mais baixa, com de mulheres em papéis de cuidadoras das famílias (mas sem o devido reconhecimento, e sim como obrigação ou um comportamento visto como natural por ter nascido mulher). Não apenas nesse contexto, mas em um contexto mundial, mulheres são naturalizadas como cuidadoras de filhas e filhos, maridos, mães e pais, famílias. Tal papel de cuidadora não é reconhecido como trabalho, logo não é remunerado. No decorrer da história das sociedades, a mulher é tida como uma figura que tem o cuidar como um “instinto natural” relacionado ao seu gênero feminino, mais um comportamento performativo que tem como base o pensamento heteronormativo. Tal pensamento é falho e aproveitador, mantendo as mulheres na base da pirâmide social, cuidando de todos e da casa, gerindo rotinas, sem remuneração, adiando ou cancelando suas carreiras, ou impossibilitadas de prospectar uma vida onde sua carreira profissional faça parte de sua rotina.

Figura 59 – Raisa de frente seu graffiti no Festival Concreto, em 2020



Fonte: Instagram Festival Concreto. Disponível em: www.instagram.com/p/CGs03Q9IWQG/?img_index=2. Acesso em: 03 de fev. 2024

Assim sendo, Raisa optou por inserir essas personagens no seu graffiti. Para a artista, essas a imagem dessas mulheres em seu graffiti comunicaria exatamente o que pensou: elas compunham a paisagem do Jangurussu, junto com a simbologia do termo onça grande.

E aí eu achei que tinha a ver, eu fiz essa mulher, uma mulher morena assim vendo bem os traços lá dessas mães jovens, assim, uma mulher negra, uma onça, que eu não lembro como foi que ficou bem essa composição. E aí lá embaixo, nos pés, assim, porque quando era muito vertical, tinha um espaço, e como as crianças enquanto eu tava pintando, e essa parte eu não tinha desenhado antes, né, mas enquanto eu pintava, elas sempre tavam lá brincando, aí eu resolvi fazer algumas crianças, assim, no pé, brincando também, né, crianças numa escala menor. (Raisa, entrevista concedida em 10/01/2024).

Como mencionado acima, o uso do corpo feminino como expressão de arte é boa parte do foco das pinturas, escritas e proposições de Raisa. Faz parte de sua identidade de, tanto pelo interesse em se ver em seus trabalhos, de uma forma livre e a partir do que sente, quanto pelo

interesse de representar outras mulheres em sua arte. Representar mulheres que conhece, que teve contato; falar de si e dessas outras mulheres é uma das grandes potências do trabalho de Raisia que pode ser visto em seu graffiti. É como Larrosa (2002) menciona, “o que nos afeta são nossas experiências”, desse modo, para Raisia, um de seus temas favoritos trata-se: da expressão do feminino, sobre o que é ser mulher, o que é possuir um corpo feminino, como é possível viver livremente a sexualidade feminina (sem falso pudor). A artista está sempre em tentativa de desmitificar o olhar falsamente pudico sobre o corpo feminino, friccionando um pensamento no qual mulheres não possam se expressar sexualmente. Para mim, o trabalho de Raisia tem um impacto em diversos aspectos: no interesse pelo retrato “para ver melhor” e como “desculpa de uma boa conversa”, bem como na delicadeza de tentar trazer um diálogo entre a pintura, os lugares e pessoas que habitam e passam nesses espaços.

Raisia também mencionou inspiração em grandes mulheres como referências para seus trabalhos. Essas inspirações são encontradas em companheiras de eventos, pinturas e projetos, como Alice Dote, @brooks_gnt e @fernand2., Ceci Shiki, Bruna Beserra. A artista ainda comentou que não necessariamente suas maiores inspirações sejam da arte urbana, mas de outras áreas da arte, e que o diálogo com vários campos da arte compõe sua percepção e escolhas na hora de suas composições. Ela mencionou Regina Silveira¹⁵⁸, que faz algumas intervenções com palavras, fonte de onde trouxe sua ideia para o graffiti “Saudade”. Outra artista citada por ela é Rivane Neuenschwander¹⁵⁹, que desenvolve trabalhos interativos com as pessoas, como em seu projeto “O nome do medo”. Segundo Raisia:

trabalhos assim, cujo o processo requer a participação, e isso de conversar faz parte do ato e até... e no meu caso, como eu falei do retrato, como para mim tem muito a ver com isso de conhecer, né, o outro. Eu acho que se não tem esse contato ele perde a razão, não tem sentido para mim, fazer retrato do jeito que eu faço, assim. Quando eu consigo fazer ao vivo, que é o que é mais interessante, se não passar por isso, né, da conversa, de você se abrir, você enquanto quem desenho e o outro também, aí eu acho que não foi um retrato de verdade né. (Raisia, entrevista concedida em 10/01/2024).

Essas conexões com outros/outras artistas é fundamental para um processo criativo de invenção e reinvenção de si e de sua arte. Ter essa relação proporciona um descobrimento de possibilidades do criar da arte, da vida e de si (enquanto artista). Em todas as falas de Raisia, a artista mencionou um elemento recorrente importante enquanto força motriz: suas relações. Estarmos inseridas e inseridos em contextos relacionais nos proporciona, cada vez mais, uma compreensão do mundo, do que se gosta, do que se quer fazer ou não, por onde se quer ir

¹⁵⁸ Regina Scalzilli Silveira.

¹⁵⁹ @rivaneneuenschwander.

(metafórica e literalmente), quais estilos tentar na arte, bem como o que se ver na outra/no outro – reflexo também vemos em nós. Para além disso, no contexto dessas escritas, aponto como valoroso as relações das artistas, trazidas aqui, com outras artistas, suas referências, experiências, e como a vida foi se desenhando (bem como esse *texto-caminho*) para o encontro de outras artistas. Apresentar esse rizoma de relações, esse emaranhado de raízes, é uma micropolítica de dar luz (não eu, mas nós juntas) às essas mulheres, falar sobre elas é importante e é ato político, bem como a forma de se comunicar enquanto um texto errante, que caminha pelas artistas elas, suas experiências, seus nomes, suas vidas.

3.4 Téia: a pioneira do graffiti cearense

Um dos pontos abordados nessas pesquisas trata-se da construção de relações entre as artistas, suas referências a outras mulheres artistas, qual sua intenção ao comunicar através do graffiti, da arte urbana como um todo, bem como da vida e do ser mulher. Todos esses pontos são nós fundamentais no desenho desse *texto-caminho*. Utilizo, então, o *texto-caminho* como uma microação política no intuito de escrever, junto com elas, um mapa de conexões, unindo seus nomes, histórias, graffiti, arte urbana, e o ser mulher, mantendo seus nomes na história, possibilitando que outras e outros possam acessar essas narrativas.

Pensando a partir dessa perspectiva, entendo como importante mencionar a primeira grafiteira, que se tenha conhecimento, do Ceará. Mencionada por três das artistas dessas escritas – Ceci, Bruna e Dinha –, bem como por ser um nome trazido em alguns momentos de trocas com as/os artistas em eventos de graffiti, ou apenas em rodas de conversa, Téia tem seu nome citado diversas vezes na cena do graffiti fortalezense e cearense. Juntamente com a fama de ser a primeira grafiteira de Fortaleza, pude observar a dificuldade em encontrar informações concretas sobre a artista, bem como sobre sua trajetória. Isso serviu como uma afirmação de narrar e repetir os nomes dessas artistas enquanto um ato político de fortalecimento de suas importâncias na cena do graffiti, bem como em suas atuações na vida social como um todo. Encontrar informações sobre Téia apresentou-se como tarefa árdua. Desse modo, trazê-la nessa tese, bem como outras artistas, apresenta-se como uma tentativa de não permitir o esquecimento de seus nomes, personas, lutas.

Hetéia Braga, Téia, mulher branca, iniciou sua trajetória no graffiti como muitas outras grafiteiras, a partir da relação com seu companheiro (Doug)¹⁶⁰. A importância de ter seu nome

¹⁶⁰ Doug Graffiti. @douggraffiti.

sempre presente em diversas referências enquanto a pioneira do graffiti em Fortaleza é trazida a partir da afirmação de muitas grafiteiras e muitos grafiteiros. Um exemplo, seria quando Tubarão¹⁶¹, antigo grafiteiro de Fortaleza, mencionou: “primeira grafiteira aqui foi a Téia, em 2004, que foi um ano que teve várias atividades de graffiti, então deu pra ver muita gente pintando”¹⁶². Ainda sobe o reconhecimento de Téia, a artista e também pesquisadora, antiga ChermieQueen e atual Wira Tini, também fez um comentário sobre Téia.

Figura 60 – Comentário da rede social Instagram do perfil de ChermieQueen

chermiequeen Sim! temos uma rainha do nordeste e é conhecida como Téia a pioneira do graffiti do estado Ceará❤️.

Hetéia Braga Ramos, nascida em Fortaleza-Ce em 07 de dezembro de 1986. Téia como era conhecida por todos, foi a primeira escritora de graffiti do Ceará. Em 2004 ela inicia sua trajetória nas ruas da cidade de Fortaleza, e pouco a pouco foi ganhando espaço e reconhecimento, se tornando referência para outras mulheres iniciarem nessa arte de rua, em meio a um cenário muito masculinizado; mãe de duas lindas meninas ela mostrou garra e superou todas as barreiras impostas pela sociedade. Sempre levando alegria as ruas através de cores e de suas personagens com características que simbolizavam desde a inocência infantil a maturidade e resistência feminina. Seu destaque ganhou dimensões e ela passou a realizar trabalhos para grandes marcas e participou dos grandes festivais de graffiti de Fortaleza. Teia faleceu em 04 de novembro de 2015. Ela foi uma grande mulher, filha, companheira, mãe, amiga e grafiteira. Seu sorriso era sua característica principal, por onde passou deixou sua positividade e hoje seu legado esta estampado nos muros da cidade, na história do graffiti e em nossos corações.

Fonte: Material de apresentação de Dinha na oficina de graffiti em 30/03/2022 para o projeto Arte na PI.

Ainda falando a partir dos comentários de algumas artistas sobre Téia, Viviane Lima (Vivi)¹⁶³, atualmente lojista de artigos para grafiteiras e grafiteiros, mencionou grande inspiração em Téia, fonte do início de sua carreira na cena do graffiti em Fortaleza desde 2006¹⁶⁴. Dinha também traz o nome de Téia como a pioneira do graffiti em Fortaleza e como

¹⁶¹ Tubarão VTS. @tubaraovts.

¹⁶² Silva, 2013, p.58. Entrevista concedida à autora da dissertação citada.

¹⁶³ Viviana Lima. @vivivts.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/mulheres-no-grafite-luta-por-respeito-ocupa-muros-da-capital-1.2131139>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

uma de suas referências: “Mas quando ... eu acabei conhecendo a Téia um mês antes dela falecer, um mês antes eu cheguei a conhecer ela e pessoalmente, né, porque eu já conhecia a história dela, mas eu não conhecia ela pessoalmente”¹⁶⁵. Ainda, Dinha também trouxe para a entrevista a existência de um mural que fez em homenagem à artista na Comunidade do Poço da Draga¹⁶⁶:

Aquele processo ali daquele mural é bem complexo, né? Porque foi um mural dentro do Festival Concreto, acho, que se eu não me engane foi 2018 ou 2019. Foi o Concreto 2019 se eu não me engano, aí dentro do Concreto teve uma homenagem, aí o Grude foi e convidou o Doug para fazer a produção e tal. E o engraçado, né, que eu tinha dito para tu, assim, a maioria da galera que tava lá era amigo dela, porém eu era a única mulher do mural, e eu até entendo porque, assim, não é que eu não entenda, mas, assim, eu acho que ele tinha outras mulheres artistas, né, que poderiam ser chamadas nesse caso assim porque era conhecida da Teia. Mas o pelo que eu soube, o critério de chamamento para aquele mural era para amigos que foram amigos dela, sabe? **E meio que de última hora eu fui chamada, assim, meio que no momento assim e tal.** Eu sei que fui e quando eu tava lá, né, **meio que eu senti que eu fui a cota real ali daquele mural.** Mas eu fui justamente pela questão da homenagem que era pra Teia, a questão da representatividade, **porque não tinha nenhuma mulher fora eu nesse moral e tal.** (Dinha, entrevista concedida em 22/07/2024, grifo próprio).

Comentando um pouco sobre a fala de Dinha, retiro um ponto para análise: Sua menção em ter se sentido “a cota real ali daquele mural”, por ser a única mulher atuante na intervenção. Seu relato apresentou essa insatisfação. Segundo a artista, a produção do evento responsável pelo mural tinha como ideia principal a produção do graffiti através de pessoas que anteriormente foram suas amigas, o que não era o caso de Dinha. Dentro da cena de artistas contemporâneas de Téia, havia outros nomes que poderiam ter entrado na convocatória, como Vivi, Ktyta, Kel e Aninha¹⁶⁷.

A importância de Téia na cena do graffiti, e, consequentemente nessa tese, apresenta-se por seu caráter pioneiro de atuação enquanto a primeira mulher a atuar na cena do graffiti em Fortaleza. Lembrar disso é fundamental, bem como tentar manter os frutos de suas ações, integrando mais mulheres em intervenções, principalmente dentro de um roteiro de Festival. Não se trata de exigir a produção de um mural apenas por mulheres artistas. No entanto, que haja uma consideração e cuidado sobre em proporcionar a participação de outras artistas

¹⁶⁵ Fala de Dinha concedida na entrevista do dia 30 de março de 2022. Disponível em Apêndice C.

¹⁶⁶ “O Poço da Draga completou 117 anos na última sexta-feira (26/05), é uma das ocupações populacionais mais antigas da cidade, localizado na Rua dos Tabajaras, próxima ao Centro Cultural Dragão do Mar, Caixa Cultural Fortaleza e a Indústria Naval do Ceará (INACE). Ligada à história de Fortaleza e às tentativas de estabelecer um porto para a cidade, as primeiras casas abrigaram pescadores, marisqueiras, portuários e migrantes do interior que fugiam da seca em busca de melhores condições de vida” (Impacta Nordeste. Disponível em: <https://impactanordeste.com.br/117-anos-do-poco-da-draga-entre-lutas-e-memorias-do-territorio/>. Acesso em: 29 de out. de 2024).

¹⁶⁷ Não encontrei os perfis de Ktyta, Kel e Aninha.

atuantes em Fortaleza. Trata-se de criar medidas de apoio e incentivo para a manutenção e crescimento desse número.

Figura 61 – Homenagem para Téia no Poço da Draga, em 2019, organizada pelo Festival Concreto



Fonte: Site do Festival Concreto. Disponível em: https://www.festivalconcreto.com.br/o-festival/edicao-2019/poc%cc%a7o-da-draga_homenagem-a-teia_3/. Acesso em: 22 jul. de 2024.

Figura 62 – Artistas em meio ao processo de pintura do mural em homenagem para Téia



Fonte: Site do Festival Concreto. Disponível em: https://www.festivalconcreto.com.br/wp-content/uploads/Poc%CC%A7o-da-Draga_Homenagem-a%CC%80-Te%CC%81ia_2.jpg. Acesso em: 22 jul. de 2024.

Figura 63 – Mural feito em 2019 na VI edição do Festival Concreto no Poço da Draga em homenagem à grafiteira Téia



Fonte: Site do Festival Concreto. Disponível em: https://www.festivalconcreto.com.br/wp-content/uploads/Poc%CC%A7o-da-Draga_Homenagem-a%CC%80-Te%CC%81ia.jpg Acesso em: 22 jul. de 2024.

Muitas e muitos artistas trazem o nome de Téia como a pioneira do graffiti em Fortaleza como, Dinha, Ceci Shiki, Vivi, Bruna Beserra, Kong, Spote, Tubarão, Wira Tini (ChermieQueen), etc. Seus relatos partem de afirmações registradas em momentos de convivência, experiências na cena do graffiti que apresento nessa tese. Reforço, com isso, a importante atuação e pioneirismo em Fortaleza quanto à artista, bem como inspiração para próximas artistas da arte urbana. Se hoje, momento dessas escritas, em 2024, atuar na arte urbana enquanto mulher tem tantos percalços e dificuldades – para além do processo de feitura da arte em si –, iniciar a cena como mulher pioneira, fincar o pé em terreno tão inóspito, certamente deve ter sido um trabalho árduo.

Sobre seu início, há um relato da própria artista em entrevista à pesquisadora Lara Silva (2013), em sua pesquisa intitulada *De olho nos muros: itinerários do graffiti em Fortaleza:*

Comecei em 2004 através do Douglas [ou Doug]. Ele começou primeiro e foi me inspirando e eu já gostava muito de desenho então a gente já sentava com um mês ou dois meses e começava a desenhar já sempre me interessei né? Então começamos juntos, acompanhei todo o processo de látex, toda repressão policial, sempre eu estava presente. Então o começo pra mim foi bem difícil. Eu sou a pioneira no Estado só tinha eu então eu enfrentei tudo que você possa pensar de preconceito, nos encontros

o cara olhar pra mim e dizer “só vai pintar quem sabe” então a gente ficava recuada ali, mas de pouquinho em pouquinho eu fui mostrando que sabia e consegui meu espaço. (Téia, entrevista realizada em 01/11/11, *in* Silva, 2013, p. 58-59).

A grafiteira mencionou que não foi fácil iniciar no meio dos grafiteiros, por ser uma cena muito masculina e machista. Sentia-se acuada de arriscar suas primeiras tentativas no graffiti, ainda mais sem o histórico de outras mulheres nessa arte em Fortaleza. Torna-se fundamental reconhecer a relevância de Téia na cena feminina do graffiti, uma vez que, após sua atuação, outras mulheres passaram a se aventurar e iniciar suas próprias trajetórias no graffiti. Téia relatou suas percepções acerca das diferentes dificuldades de atuação entre homens e mulheres na cena do graffiti. Tais dificuldades referem-se ao gênero e não à arte em si, como quando a artista engravidou para conciliar suas atividades com a gestação. Durante sua primeira gestação, Téia relatou grafitar até o nono mês, retornando à atividade três meses após o nascimento de sua filha. No entanto, essa experiência não se repetiu em sua segunda gravidez, quando enfrentou um período de depressão.

Téia, em colaboração com outras grafiteiras do Ceará, fundou a Aziladas Crew¹⁶⁸, uma equipe formada exclusivamente por mulheres. No entanto, essa iniciativa não teve continuidade devido às dificuldades em alinhar as agendas das integrantes:

Assim que eu comecei eu também visei isso, “ah!vamo montar uma crew só de mulheres e montei foi a aziladas crew” [téia, kel, vivi, ktyta e aninha¹⁶⁹] eu montei, mas fiquei pensando exatamente isso: **porque discriminar? Porque não fazer aquele negócio misto?** Mas surgiu essa crew, éramos seis meninas **só que mulher tem sempre aquela dificuldade filho, trabalho, né?** Então era muito difícil o encontro de todas ou era três ou era duas. Era muito complicado. Nunca tinha aquela coletividade, né? Aí acabou que se partiu, né? (Téia, entrevista realizada em 01/11/11, *In* Silva, 2013, p. 59, grifo próprio).

A artista sentiu as dificuldades em se manter um coletivo de mulheres por questões relacionadas à vida como trabalho, gravidez. Quando Téia mencionou que “mulher tem sempre aquela dificuldade filho, trabalho, né?”, entendo que naturalmente anula o que ela se questiona anteriormente com “porque discriminar? Porque não fazer aquele negócio misto?”. Esse questionamento, anteriormente trazido pela artista, responde-se a partir das nuances que artistas homens não conseguem alcançar justamente por serem homens e desfrutarem dos privilégios

¹⁶⁸ Apresentei, previamente, o Selo Coletivo como primeiro coletivo de mulheres na arte urbana, abordando várias linguagens, como lambe lambe e graffiti. O Aziladas Crew é citado aqui como um grupo exclusivamente de graffiti, podendo ser o primeiro grupo de mulheres no graffiti da cidade de Fortaleza. Saliento também que a entrevista acima esta datada de 2011 e o início do Selo Coletivo tem o ano de 2009 como início. Por outro lado, a entrevista referida não expõe o ano exato de início do Aziladas Crew. Por fim, afirmo que não encontrei, em meus registros, referência do Aziladas Crew em ações de pixo.

¹⁶⁹ Sobre as artistas Kel, Ktyta e Aninha, não encontrei registros em redes sociais, bem como em nenhuma outra fonte.

impostos na nossa sociedade patriarcal. Um artista homem não entende o que é uma gestação, as mudanças hormonais, corporais, os possíveis problemas de saúde e como tudo isso pode afastar a mulher de seus afazeres. Assim, o ser homem, que não vivencia essas transformações corporais e hormonais, está socialmente situado a partir do desconhecimento das expectativas e dos desafios associados a elas. Há aqui uma diferença de entendimento a partir das experiências corporais, como a gestação, no entanto, pensando que não são apenas biológicas, mas também interpretativas através de normas culturais e sociais de gênero, moldadas pelo significado de ser "gestante" em uma sociedade. Sobre essas normas culturais, salienta-se que são vistas como um “fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (Butler, 2003 p. 29). Ou seja, o entendimento de que não existe um conceito fixo ou universal sobre gênero, variando de acordo com o contexto cultural e histórico.

Ainda sobre os pesos sociais acometidos a mulheres e pessoas que gestam são demasiadamente grandes, o distanciamento da vida social para concluir e se recuperar de uma gestação (puerpério) são problemáticas e não encostam na vida de um homem cis. Assim sendo, entendo que Téia tenha apontado que seria interessante uma cena do graffiti sem distinção de gênero, realmente seria, no entanto, essa distinção (refiro-me também à vida sociopolítica prática) de gênero existe em absolutamente todas as esferas de nossa sociedade, não apenas no graffiti. Compreendo que é realmente valioso as trocas com todos e todas as artistas, bem como a convivência com coletivos mistos, porém a formação de coletivos femininos, especificamente falando da cena da arte urbana aqui nessas escritas, tem seu valor por fortalecer um grupo que sofre “naturalmente” com exclusões históricas, apagamentos de seus nomes, desvalidações de suas questões (de gênero), passando por dificuldades em disputar os espaços (físicos e metafóricos da cidade e da sociedade).

Téia apresenta uma realidade muito comum na vida de mulheres atuantes na arte urbana, a organização da arte (por trabalho ou por prazer) com a rotina da casa e o cuidado com as filhas e os filhos. Neste texto-caminho, então, abordo algumas artistas que conciliam a maternidade com sua atuação no graffiti e na arte urbana, como Raisa, Ceci e Téia. Destaca-se como a reflexão sobre a gestação e a convivência com suas filhas e filhos exige uma reordenação para que suas práticas funcionem em diferentes contextos. Reafirmo aqui a necessidade de políticas públicas para que essas mulheres tenham mais apoio e permanência na cena da arte urbana. Que sejam pensadas estratégias em festivais e eventos de arte urbana – como momentos de conversa, palestras sobre gênero, vagas destinadas a mulheres gestantes ou que já são mães –, para que

esse debate seja cada vez mais comum e proporcione cada vez mais equidade entre as artistas e os artistas. Não se trata de resolver o problema de gênero a partir “apenas” da produção do mural em homenagem a alguma artista ou personalidade feminina. É necessário que se pensem para além disso, criando ativamente espaços de atuação para essas mulheres. Saliento aqui, no entanto, que esse tipo de homenagem, como a da produção do mural, tem sim seu valor, trazendo a imagem da pessoa que se quer homenagear, mantendo o rosto e o nome na memória daquelas e daqueles que a conheciam e dos que passam a conhecer por tal gesto.

Para Téia, o graffiti apresentava-se como um meio de comunicar, de se reinventar, de criar fissuras na sua rotina de dona de casa e mãe. Tratava-se de uma forma de relaxar. Ela mencionou o graffiti como parte de sua identidade, comunicando várias facetas de sua vida, como: Téia mãe, Téia mulher, Téia dona de casa, Téia artista, Téia pioneira. “Quando eu tô triste eu vou, quando tô querendo zuar com minhas amigas eu junto tudim e vou também. Tem dia que a gente acorda e tá com vontade e ah! Hoje eu vou pintar! Ajeita tudo e vai”¹⁷⁰.

Figura 64 – Graffiti de Téia



Fonte: Silva, 2013, p. 60.

¹⁷⁰ Silva, 2013, p. 61. Teia, entrevista realizada em 01/11/11.

Figura 65 – Téia posando em frente a um de seus graffiti



Fonte: Facebook de Téia. Disponível em: https://www.facebook.com/teiagraffiti/photos_by. Acesso em: 22 jul. De 2024

Figura 66 – Téia posando em frente a um de seus graffiti



Fonte: Facebook de Téia. Disponível em: https://www.facebook.com/teiagraffiti/photos_by. Acesso em: 22 jul. De 2024

Falecendo em 04 de novembro de 2015, Téia deixou grandes saudades para sua família, bem como para amigas e amigos que tinham respeito, amor, consideração e admiração. Sua maior marca é ter conseguido ser muitas em uma só, mãe, amiga, filha, artista, companheira, misturando sua vida pessoal no fazer do graffiti. A partir da ideia recorrente nessa tese de que

nada se separa, ou seja, não somos capazes de separar nossas vivências de nossos trabalhos, Téia sabia muito bem disso e trazia o que lhe afetava no seu jeito de viver e em seus graffiti. Hoje continua sendo uma grade referência no graffiti de Fortaleza e Ceará. Sua importância reside muito em sua coragem pioneira, por ser a primeira mulher a traçar esse caminho em um meio tão (ainda) masculino. Suas obras serviram e servem de inspiração para muitas meninas e mulheres ávidas por iniciar suas experiências na arte urbana. Ainda, a artista é também referência para mulheres que já têm uma grande trajetória nesse meio. Desse modo, trazer seu nome aqui é uma forma de mantê-la viva. Viva Téia, pioneira do graffiti cearense!

Meu peixe ficou lá no Lumburu,
na vila dos pescadores. Imagino
que, assim como os outros graffiti,
e outros pontos da rua, possa ter
virado um ponto de referência: "fica
lá depois da casa com o peixe".



4 CUMBUCOR: EXPERIÊNCIAS 2021 E 2022

*you who is reading
with hands given to me
trusting
that we will stop
at the end of
the line*

Marília Garcia¹⁷¹

4.1 CumbuCOR 2021

CumbuCOR é um evento anual que acontece desde 2018 no Cumbuco, bairro pertencente ao distrito sede do município de Caucaia, integrante da Região Metropolitana de Fortaleza, no estado do Ceará, com a coordenação de Jr Zapata¹⁷² (artista visual, produtor cultural, conselheiro da cultura do Eusébio e idealizador do projeto CumbuCOR) e Sara¹⁷³ (produtora sociocultural e empreendedora). Chegando no Cumbuco em abril de 2018, e, percebendo a ausência de graffiti nos espaços das vilas de pescadores, Jr Zapata desenvolveu o projeto com o intuito de “transformar a vila do Cumbuco em uma grande galeria de arte à céu aberto”¹⁷⁴.

Destarte, em outubro de 2021, soube, através de Ceci Shiki, da existência de um festival de arte urbana chamado CumbuCOR. Com a aproximação com a artista devido à pesquisa, o convite surgiu para que eu pudesse acompanhá-la (na observação) na produção do graffiti.

O evento ocorreu na Associação Catavento, uma organização não governamental atuante em ações de cultura, arte, esporte e meio ambiente para uma integração dos sujeitos na sociedade, valorizando a cultura local como forma de construção de identidades. Localizada no Cumbuco, zona metropolitana de Fortaleza, o CumbuCOR optou por realizar a edição de 2021 integralmente nessa associação.

A ida ao local do evento aconteceu em transporte compartilhado com outros artistas. Passei, então, a integrar o time, juntamente com Ceci, Ramon Sales¹⁷⁵ e Laura Holanda¹⁷⁶, que

¹⁷¹ Garcia, 2023, p. 12.

¹⁷² @jrzapata

¹⁷³ @sou.sara.sem.h

¹⁷⁴ Disponível em: <https://jangada.online/opiniao/o-sonho-de-transformar-o-cumbuco-numa-grande-galeria-de-arte/>. Acesso em 08 de fev de 2024.

¹⁷⁵ @ramonsales

¹⁷⁶ @lauraholanda_

me receberam muito bem. Os artistas, juntamente com Ceci, instigaram-me na produção de um graffiti ao chegarmos no evento. Tal situação apresentou-se inesperadamente, pois pensava, a princípio, em minha presença como pesquisadora, alguém que observa e analisa. No entanto, percebo o movimento de encorajamento por parte das/artistas como algo recorrente, bem como lembre-me que a pesquisa acontece sem cronograma, desdobrando-se por caminhos antes não imaginados. Todos esses desdobramentos, de construir relações a partir de outras relações, conhecer pessoas através de outras pessoas, conceber a pesquisa a partir de um processo inventivo e coletivo, valorizando os processos que o estado final das coisas. Desse modo, pensar a pesquisa por esse viés só é possível a partir do método da cartografia.

É pela desestabilização das formas, pela sua abertura (análise) que um plano de composição da realidade pode ser acessado e acompanhado. Trata-se de um plano genético que a cartografia desenha ao mesmo tempo em que gera, conferindo ao trabalho da pesquisa seu caráter de intervenção. (Passos; Barros, 2015, p. 109).

Retomando ao dia do evento, a recepção contou com um café da manhã e apresentação do espaço, ações que a associação realizava, bem como um *tour* pelo espaço, que dispunha de muitas obras feitas por vários artistas, inclusive de Ceci. O evento de graffiti acontecia em consonância com apresentações de música, cineclube, apresentações de dança, aulas de esporte. O local estava cheio de vida.

Com um grande corredor, onde a maioria dos graffiti ficariam expostos, as/os artistas dispuseram-se para a organização das pinturas, a partir da organização da produção do evento e a própria organização e deliberação entre as/os artistas.

Ceci foi alocada no início do muro, optando pela reprodução de uma mão (símbolo recorrente em suas obras) com um gesto pensado a partir da meditação, com ramos e folhagens envolvendo os dedos e um pássaro na ponta dos dedos. Ceci iniciou sua pintura fazendo a base da imagem em tinta látex, uma técnica muito usada entre artistas para “render” mais tinta e baratear os custos, já que a lata de *spray* é bem mais cara e acaba mais rápido. A partir de relatos antigos de Ceci em alguns eventos e conversas sobre suas produções, a artista tem a produção de sua obra de forma muito lenta, não como um comentário de crítica, mas como uma característica sua. Pintar e observar a pintura é algo que demanda mais tempo para ela. A artista comentou sua preferência por um processo lento, mesmo ao observar a agilidade de muitas/muitos artistas. A artista compreende que seu processo acontece dessa forma, sem pressa, pintando, parando para conversar, observando as cores, mudando de ideia na produção do graffiti. Assim, com a mão já bem delimitada, com a cor “chapada”, a artista usa a lata de *spray* para contornar as bordas e dar um acabamento mais degradê.

No decorrer da pintura de Ceci, a organização do evento deduziu que eu também estaria ali para pintar, alocando-me ao lado da artista, situação reconfortante para minha primeira experiência pensando um graffiti. Lembro-me bem, em meio a pensamentos invasivos de incerteza e medo, sentia-me completamente perdida, não tinha preparado nada, nenhum esboço, como a maioria das/dos artista. É certo já havia certa familiaridade com a ilustração, mas nada na escala do muro e muito menos com o uso de tinta látex e *spray*. Eu mal sabia manusear a lata, entender as pressões do pito¹⁷⁷. Desenvolvi-me a partir da ajuda das/dos artistas. Aconselharam-me a pensar em algo com uma produção “mais simples”. Assim, por experiências anteriores de pintura em com ramagens em estilo botânico, optei por essa ideia: criar um entrecruzamento de folhas, um rizoma, que se mistura, conecta-se e se separa. Talvez para além da “facilidade” em produzir esse primeiro graffiti, o emaranhado das ramagens, os rizomas, representassem muito da minha insegurança e confusão mental nesse dia.

Optei por fazer a base das plantas também de látex, com um pincel, algo que eu já tinha mais familiaridade, e se errasse, seria mais fácil de “consertar”, ou mudar o sentido do graffiti que pensei de início.

Ter uma noção de espaço para a observação é realmente algo que se treina o olhar, coisa que ainda não sabia/sei fazer direito. Havia também a dificuldade da parede, por ser um corredor, dificultando o distanciamento para a observação do graffiti.

A ideia do graffiti colaborativo, proposta do evento, tratava-se de uma mistura de obras pudessem e artistas, formas que se sobrepunham. Ramon tem um tipo de arte que o permite pintar extensões de muros em uma velocidade muito grande. Com um estilo inspirado em caligrafias, desenvolvendo uma espécie de próprio alfabeto, o artista consegue, em poucos minutos, passar por toda a extensão do corredor. Seu estilo exige uma produção de muitas camadas, dando um sentido de profundidade. Assim, o artista intervia no meio das obras de todas/todos em alguns momentos, mas claro, com a autorização de todas/todos.

O produzir do graffiti em meio a tantas/tanto artistas é realmente uma atmosfera eufórica (e um pouco assustadora, no meu caso), pois todas/todos estão pintando ao mesmo tempo, há muita troca, tanto na observação da pintura da outra/outro, como nas conversas sobre o graffiti e sobre a vida.

¹⁷⁷ Tubo ou orifício por onde se enche um insuflável, geralmente uma bola. Também pode estar se referindo a um orifício de lata, como, por exemplo, da lata de *spray*.

Logo após o processo de “chapar”¹⁷⁸ a base da cor do graffiti, iniciei o processo de usar a lata de *spray*. Ceci e Ramon ajudaram-me com algumas dicas. Fazer um treino prévio, ensaiando os primeiros movimentos. Arrisquei-me, inicialmente, em uma folha de papelão. Entendi, a partir da experiência e dos relatos de ambos. Ao pintar com *spray*, quão mais distante da superfície, mais evaporada sai a tinta, técnica usada para preenchimentos em degradê, não permitindo uma sobreposição de cor não tão intensamente. Por outro lado, se há um desejo de um traço mais fino e firme, é necessário aproximar o pito do *spray* o mais próximo possível da imagem.

Nesse momento obtive uma excelente dica de Ramon, que eu “ensaiasse” meus movimentos primeiro, memorizando uma gestualidade que meu corpo ainda não estava acostumado, pois não havia memória sobre esses movimentos. O artista mencionou, ainda, que seu estilo não se trata de um desenho específico, construindo-o no fazer/escrever (pois mesmo que ele tenha uma certa noção do que fará, trata-se de um desenho mais fluido, podendo ser facilmente modificado momento do fazer, no gesto). Assim, o artista usou como método uma espécie de ensaio/dança para os movimentos que fará na obra, característica fundamental para suas obras apresentam muita fluidez e exigem um movimento “leve” do corpo.

Destarte, iniciei um estudo de movimento sobre o que faria no muro. No entanto, por mais que os desenhos já delimitassem de alguma forma onde deveria contornar, fazer isso a partir da pressão do dedo na lata de *spray* apresentou-se como tarefa árdua. É realmente uma espécie de dança, dança essa que meu corpo ainda não sabia/sabe dançar. Ao temer errar, minha mão acabava por fraquejar na pressão necessária, produzindo um traço disforme. Compreendi que havia algumas formas de “consertar”, usando o pincel de tinta látex no local desejado. No entanto, entendi e aceitei naquele momento o graffiti a partir dessas características. Abordo aqui um pouco sobre essa ideia de “consertar” algo, que já se pressupõe um erro. Por outro lado, entendo que, no fluxo do processo criativo, não estamos a fazer acertos ou erros, mas que tudo está relacionado ao processo como um todo. O fazer criativo, aqui, é menos forma e mais processo de “encontrar uma saída, ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência, etc” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 15). Há um fluxo contínuo do fazer criativo. O ajuste não está relacionado com o erro, mas com o recalculando da rota, reorganizar o pensamento a partir das situações que a/o artista está inserida/inserido.

“Trata-se de um fluir”, diz Berger, e, ao mesmo tempo, um “contínuo corrigir” (p. 124-125). A desenhista com seu lápis, assim como o carpinteiro com sua

¹⁷⁸ Chapar uma pintura é uma técnica de preenchimento dos espaços que delimitam a imagem (seja figura ou leta) em questão, não deixando fissuras ou espaços, mantendo uma cor sólida.

serra, deve sentir onde está indo, e deve ajustar continuamente seus gestos de modo a se manter alinhado com um alvo em movimento. (Ingold, 2015, p. 424).

Creio que, para além do desenvolver um graffiti “perfeito”, entendo como mais valoroso a construção, as trocas, o desenrolar das situações, bem como essa experiência de um *texto-caminho*, que se desenha junto comigo (e com as artistas que vêm juntas nesse processo), apresentando-se, em seu ato de escrita-viva, também uma obra de arte. A princípio, seria um dia de observação da produção de Ceci em um graffiti, no entanto, tornou-se um momento de convívio com artistas e produção do meu primeiro graffiti. É como Ceci realmente fala, muito das relações entre as/os artistas acontecem em mutirões e eventos, são nesses espaços que as relações se constroem (ou se acabam).

Como exemplificado, acabei por vivenciar a segunda produção de graffiti, sendo a primeira juntamente com o Selo Coletivo, na produção da obra no Teatro da Praia, um mês antes. Relembro, no entanto, que as condições se apresentaram de formas diferentes. No Teatro da Praia estávamos em menor número, e a maioria da equipe era composta por mulheres. Havia o medo por ser em uma rua vazia, em um trabalho que não estava dentro de uma programação de festival, havia uma tensão sobre o perigo de se estar fazendo um graffiti na rua. São situações completamente diferentes, e, até para mim, que estava começando a acompanhar os processos de produção do graffiti, pude perceber que fazer um graffiti dentro da programação de um festival proporciona mais tranquilidade e segurança – dois fatores muito importantes quando se é mulher e está na rua, principalmente quando se está rua pintando

O CubuCOR durou o dia todo, encerrando por volta de 17:00 horas. Sobre minha primeira experiência de pintar graffiti, afirmo que foi uma confusão de sensações, ansiedade, tensão, nervosismo. Muitos receios aglomeravam-se: o surgimento súbito da oportunidade, a não preparação prévia de um esboço, a falta de familiaridade com a lata de *spray*, o medo de errar. Hoje, entendo que fazer graffiti exige de mim, da/do artista, uma outra percepção sobre o que é o erro. É realmente um erro? Percebo que adaptações podem acabar por acontecer no meio do processo. Nunca sabemos ao certo quais as condições do local: podem haver mudanças do tempo; a superfície do muro pode ter uma textura diferente da que foi pensada, ou ter alguma peculiaridade estrutural; pessoas podem intervir na obra, ou a/o artista pode ser afetada/afetado pelo espaço, pelas histórias do lugar; o uso da tinta pode ser outro, principalmente quando a/o artista está iniciando a experiência no graffiti, entendendo as proporções, a materialidade da tinta, dos rolinhos, dos *sprays*, das técnicas. São muitas variáveis no fazer artístico, e especificamente nesse caso, do graffiti. É necessário que se entenda as adaptações e mudanças

como ações que fazem parte do processo. Tais ações tornam o processo criativo e o desenvolvimento mais leves, podendo proporcionar à/ao artista uma experiência mais fluida, menos travada. Essas ações, aqui descritas, apresentaram-se como um exercício de acompanhar os processos cartográficos, compondo as conexões entre os eventos, pessoas, experiências. O processo criativo, feito com base na cartografia, tem na escuta e acolhimento das vivências, forças e tensões a sua potencialidade, devendo ser praticada e entendida como um movimento de pesquisar *com* e não *sobre* algo (Kastrup, 2007).

No processo do processo criativo do meu graffiti, tornou-se possível a vivência de muitas interações e partilhas de saberes, sugestões de como fazer. Senti-me acolhida. Todas as artistas e os artistas foram muito solícitos nesse momento de aprendizado vivenciado por mim. Em nenhum momento senti-me menor por estar pintando “apenas simples ramagens”. Creio que por já compreender um pouco que cada processo individual de composição é único e que isso também já é a própria obra de arte. Para além disso, as/os artistas ajudaram-me bastante nessa compreensão com os incentivos, a paciência, os elogios.

Para além da compreensão sobre os anos de experiências que as/os artistas do evento têm, observo também a relatividade dos processos e como o tempo não necessariamente tem relação com um trabalho melhor desenvolvido. Ao fazer meu graffiti, optei por folhagens, como mencionado anteriormente. Sentia-me mais confiante com formas mais orgânicas, mais fáceis de se produzir, especialmente para uma iniciante. Todo o meu processo de desenvolvimento – de esboço, pintura das formas com tinta acrílica para o preenchimento, *spray* – resultaram em um tempo estimado de cinco horas, ao passo que Ceci se manteve na produção do seu graffiti por um tempo maior. Nesse momento, pude perceber como o marcador temporal de produção da obra não se relaciona com a qualidade da obra. O tempo das coisas é o tempo das coisas e não o tempo que queremos que elas tenham. O que foi necessário para o graffiti de Ceci foi o tempo que ela julgou suficiente para esse processo: “eu tenho não ter pressa, tudo o que acontece faz parte do processo”, mencionou a artista. Fiquei a admirar Ceci na continuação de sua obra, uma artista com tanta experiência, entendendo a delicadeza do seu próprio tempo. A parcimônia de lentamente aplicar camadas e camadas de *spray* para criar um degradê harmônico, além dos ramos entrelaçados entre os dedos das mãos de sua ilustração. Pensei um pouco sobre um poema que gosto muito sobre o tempo: “Se me fosse dado um dia, outra oportunidade, eu nem olhava o relógio. Seguiria sempre em frente e iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas...”¹⁷⁹. Não que a única forma de uma produção artística seja obrigatoriamente a de ser

¹⁷⁹ Poema O tempo de Mário Quintana.

demorar, como é a forma de Ceci, mas aponto aqui o respeito pelo tempo da coisa que se está a fazer. Esse tempo é algo que apenas a/o artista é capaz de entender. Trago, então, aqui nessas escritas, formas outras de se produzir uma obra de graffiti, a rapidez fluida na construção de camadas e transparências de Ramon Sales com seus grafismos e caligrafias. O demorar-se de Ceci. Todo tempo de produção artística é um tempo a ser respeitado e compreendido como o tempo que a obra “exige”.

Figura 67 – Ceci Shiki na preparação de seu graffiti no evento CumbuCOR, em 2021



Fonte: Captura de tela do *Instagram* do perfil Associação Catavento. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVGPeyre3X/>. Acesso em: out. de 2021.

Figura 68 – Eu enquanto pensava esboços para meu primeiro graffiti no evento CumbuCOR, em 2021



Fonte: Captura de tela do *story* no *Instagram* do perfil CumbuCOR. Disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Acesso em: out. de 2021.

Figura 69 – Execução do meu primeiro graffiti no evento CumbuCOR, em 2021



Fonte: Captura de tela do *story* no *Instagram* do perfil CumbuCOR. Disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Acesso em: out. de 2021.

Observando-me no desenvolvimento do meu primeiro graffiti (mas atualmente longe de uma perspectiva tão romantizada), percebo que a falta de experiência me travou um pouco. Não que seja necessário, para a produção de um graffiti, um esboço ou ideia perfeitamente pensada, no entanto, a partir da minha experiência, a preparação prévia para o que será o graffiti ajuda bastante para esse processo criativo, podendo, obviamente, passar por diversas alterações no decorrer da pintura. Participar do CumbuCOR 2021 me proporcionou muitas situações para “além da pesquisa”, já que a pesquisa se mistura com a vida: o conviver com as/os artistas, ser convidada a produzir também um graffiti, aprender junto com as/os artistas, assistir à produção de graffiti ao vivo, ver a interação das crianças junto com as/os artistas, assistir às relações de convívio entre as/os artistas. Todas essas situações, não planejadas, proporcionaram-me o desenvolvimento de um olhar mais livre.

Ao final do evento, ter acompanhado a produção das/dos artistas na execução de suas obras – com seus tempos, características, técnicas, bem como ver o muro com pinturas sobrepostas, interlaçadas, assim como as relações que foram criadas no dia do evento – é de extrema satisfação. Para além de comparações de estilos e tempos de processos, trata-se de ver o processo como parte da obra, e dessa forma também como parte dessas escritas, desse *texto-caminho*.

4.2 CumbuCOR 2022

CumbuCOR 2022¹⁸⁰ aconteceu em setembro, nas ruas próximas ao centro do Cumbuco. Com uma equipe de produção¹⁸¹ que pensou ações a partir do lema “Caucaia é terra indígena”, o evento de 2022 contou com uma residência artística com algumas e alguns artistas convidados, como Ceci Shiki, Spote¹⁸², Ianah¹⁸³ e Lucas Cassaroti¹⁸⁴, entre os dias 29 de agosto a 03 de setembro, onde os/as artistas participaram de uma imersão na vila de pescadores da praia do Cumbuco. Para além dessas e desses artistas, outras e outros fizeram parte do evento a partir de seleção¹⁸⁵, proporcionando intervenção por graffiti em algumas casas, onde a maioria de moradoras e moradores tinham a pesca como fonte de sustento. Essas artistas e esses artistas

¹⁸⁰O CumbuCOR é um projeto independente sem fins lucrativos. Para viabilizá-lo, criamos o "selo amiga(o) do CumbuCOR", uma forma de agradecer e reconhecer quem acredita, patrocina e apoia nossas ações. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CgVIy3Cv-OC/?img_index=2. Acesso em: 05 de jan de 2023.

¹⁸¹@sou.sara.sem.h, @jrzapata, @cigana_a, @leandrodepaulo, @umaadriana.

¹⁸²@spote_ink

¹⁸³@ianah_

¹⁸⁴@cassarotilucas

¹⁸⁵@brunacioly, @hashtag.eu, @rachelmendes2427, @sunarte, @prof.davidalmeida, @paula.thais___, @jclp_nick, @rfoan, @rafaellimaverde.

não fizeram parte da residência, no entanto estiveram na produção de seus graffiti no dia da programação “Rua de Lazer”, que encerrava o evento.

Mais uma vez cheguei ao evento através de Ceci. Já conhecia o evento desde o ano de 2021 (que também acabei por participar fazendo um graffiti), bem como por acompanhar através das redes sociais. A partir do constante contato com a artista sobre minha pesquisa, recebi o convite para acompanhá-la na conclusão de seu graffiti no dia do Rua de Lazer. A ideia inicial era observar o desenrolar do evento, como as/os artistas desenvolviam seus graffiti, e, em especial, como Ceci produzia o seu.

O evento apresentou-se com muita animação. Tratava-se de uma festa na rua. Cheguei por volta de nove da manhã, guiada pela música e risadas de crianças. O CumbuCOR sempre tenta ter esse cuidado de proporcionar um evento integrado com as pessoas que moram no local. Havia alguns palhaços organizando brincadeiras, um carrinho com distribuição de pipocas e algodão doce, crianças pintando junto com as/os artistas, uma “disputa” de *rap* infantil¹⁸⁶. Ir ao CumbuCOR 2022, sozinha, para uma distância relativamente longa, cerca de uma hora dirigindo, sem como se daria o evento, como iriam me receber, realmente foi algo difícil, mas que me propus a fazer. Não planejar meu trajeto, ir sem uma visão automatizada – sem conhecer o local, não saber o que veria, com quem iria interagir, para além de Ceci – apresentava-se como um desafio. No entanto, lembro-me da citação de Walter Benjamin (1995, p.73): “Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer”. Entendo esse fazer criativo de “perder-se” como um processo de “encontrar uma saída, ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência, etc” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 15). Trata-se de uma libertação sobre cidades e mapas (estáticos). Compreender a cidade nem sempre, e muito menos obrigatoriamente, está relacionado com saber sempre por onde ir. Acredito que haja muita beleza no conhecer a paisagem a partir do perder-se. Na verdade, entendo que não seja um perder-se na literalidade, pois anda mantemos uma noção espacial de onde estamos (na maioria das vezes). Refiro-me ao ato de descobrir e redescobrir a cidades, os territórios, não apenas os caminhos, os locais, mas observar os caminhos se formando, a *experiência do entre*, o que se faz e o que se olha. O ver para além do olhar, o observar que só acontece a partir do momento que nos deixamos “soltos”. Sobre isso, Canevacci comenta sobre perder-se na cidade enquanto algo que devemos aprender a fazer. Cortar a domesticação do olhar, que já está acostumado a ler a cidade, os locais, as pessoas, como um tipo de gabarito, uma repetição. Ir ao Centro da cidade, por

¹⁸⁶ Muito satisfatório ouvir um rap sobre como é divertido a hora do recreio.

exemplo, é sempre ir ao Centro da cidade, mas como seria possível redirecionar esse olhar e devir automatizado? De sempre saber o que se verá ou esperará? Parece simples, não é?! No entanto, percebi que é um exercício realmente difícil, o “abrir mão” do que esperar, e esperar por nada e por qualquer coisa ao mesmo tempo, dentro das limitações de cada uma/um, obviamente.

Estar presente em eventos ou grupos de graffiti demanda uma certa compreensão de que a maioria das/dos artistas ali presente já se conhecem, já têm um vínculo, e os que não se conhecem, interagem com uma certa facilidade. Ou seja, é entender que a interação é algo que demanda tempo (na minha experiência de vida). Aceitar isso foi fundamental para que eu deixasse as coisas fluírem. Entender que a interação também acontece por camadas. Assim, atualmente, em 2024, tenho uma interação muito mais harmônica e natural com Ceci, por exemplo. Essa naturalidade das relações é algo que só o tempo permite.

Ainda falando um pouco sobre o cenário da rua escolhida para o CumbuCOR, deparei-me com um embricado de situações, umas por cima das outras. Assistir, conscientemente, esse momento acontecer, só foi possível por aceitar o risco do “perder-se” na cidade. A rua mostrava-se viva: Ceci fazendo seu graffiti, as crianças rindo, os sons das músicas, os gritos por tinta, as/os artistas pintando ao mesmo tempo, pedindo opinião de outras/outros, crianças pintando junto, a paisagem sendo alterada ali, naquele instante, os moradores recebendo as/os artistas em suas casas (oferecendo água, café, e comentando sobre o desenho que ficaria em seus muros). Era realmente uma visão do viver a cidade. Uma cidade polifônica, como menciona Canevacci.

Delimita-se assim, desde estas notas iniciais, uma cidade que se comunica com vozes diversas e todas copresentes: uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas. A cidade se apresenta polifônica desde a primeira experiência que temos dela. (Canevacci, 1997, p. 15).

Ainda sobre isso, Canevacci continua:

Cidade polifônica significa que a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual se pode representar o mesmo objeto - justamente a comunicação urbana. A polifonia está no objeto e no método. (Canevacci, 1997, p. 17-18).

Entender a cidade como um espaço polifônico permite observar a cidade de múltiplas formas, a partir de diversas camadas que se comunicam, diversos sons que se misturam, falas, imagens, pessoas. Pensar nisso, também a partir da arte urbana, faz-me pensar, *a priori*, na

efemeridade das obras, podendo durar anos, dias ou até horas. Como umas se sobrepõem a outras, misturando artistas, conceitos, narrando histórias (por um [in]determinado período), sendo cobertas por outras histórias, outras obras. Quantas artistas e quantos artistas já pintaram o mesmo espaço? Deram (outra) vida aos mesmos espaços? O que quiseram comunicar para quem observa? Se pensarmos, por exemplo, na escola Porto Iracema das Artes – que é tela para alguns festivais, oficinas e ações da própria escola e que fornece sua estrutura para diversas e diversos artistas –, é possível observarmos essa sobreposição, essa efemeridade da arte urbana, capaz de proporcionar novas atuações, experiências e novos olhares a partir dos graffiti e intervenções.

Figura 70 – Moradoras e moradores aproveitando o dia junto com a produção do evento CumbuCOR 2022



Fonte: Instagram CumbuCOR: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CiXffP7O1qP/?img_index=1. Acesso em: 05 jan. de 2023.

Figura 71 – Moradoras interagindo com os artistas e desenvolvendo graffiti na rua



Fonte: Instagram CumbuCOR. Disponível em https://www.instagram.com/p/CiXffP7O1qP/?img_index=2. Acesso em: 05 jan. de 2023.

Ao chegar na rua, Ceci encontrava-se na produção de seu graffiti. O uso simbólico de mãos é algo constante nos trabalhos da artista, com a intenção constante de comunicar mãos que trabalham, bem como mãos que se ajudam. Desse modo, na edição 2022 do CumbuCOR não foi diferente. A partir da delimitação do tamanho da imagem através de marcações de palavras, técnica comum usadas para demarcar o graffiti, a artista usou termos relacionados com o local, como “Cumbuco”, “rio”. Penso que se trate de um tipo de ritual, pois essas marcações poderiam ser feitas com símbolos aleatórios. No entanto, como a vida não é feita apenas de ações práticas, fazendo-se também pelo viés da sensibilidade e subjetividade, escolher palavras relacionadas aos locais ou situações em questão ao graffiti é algo potente para o processo das/dos artistas. Para mim, de um ponto de vista de observadora, entendo como algo extremamente valioso.

A ideia do graffiti de Ceci apresentava-se com uma mão tecendo uma rede de pesca. Algumas pessoas a indagavam sobre o sentido da imagem no momento da produção do graffiti. Ceci sempre voltava a pergunta para quem estava a perguntar: “O que você acha que é?”. Uma atitude bem recorrente entre grafiteiras e grafiteiros. A artista mencionou que gosta de ouvir o que as pessoas entendem que é a imagem que está produzindo, como elas chegaram nesse raciocínio. Origina-se, nesse momento, um processo comunicacional relacional, que usa o

graffiti como veículo. E, em um outro momento, a comunicação verbal entre quem observa e a artista, com a explicação do seu processo criativo. Com alguma experiência acompanhando algumas produções de graffiti, observar o que as pessoas descrevem sobre o graffiti passou a ser parte do processo também. A arte urbana proporciona essas interações, a observadora e o observador interagindo com a/o artista no momento da produção da obra. Nesse momento de interação nunca se sabe o que pode vir, uma pergunta, um elogio, uma crítica, tudo é “sorte lançada”.

Ceci mencionou que pintar em festivais é uma experiência engrandecedora, possibilitando estar em contato direto com várias e vários artistas, criando conexões, intervindo na obra de outra/outro artista (caso aconteça um convite).

Mencionando outro artista, Spote, por ter terminado seu graffiti mais rápido que as outras e os outros, ajudava, esporadicamente, quem precisasse ou pedisse por ajuda. Nesse momento, geralmente o suporte é em partes mais simples, como “fechar/chapar a cor”¹⁸⁷ do muro.

Figura 72 – Figura de Marcações de graffiti da artista Ceci Shiki para o CumbuCOR 2022



Fonte: Imagem de divulgação do *feed* no *Instagram* do perfil CumbuCOR, disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Acesso em: jan. de 2023.

¹⁸⁷ Pintar o muro com a cor que será a base do graffiti. É um dos primeiros passos para a produção da imagem.

Figura 73 – Ceci Shiki pintando um graffiti para o CumbuCOR 2022



Fonte: Imagem de divulgação do *feed* no *Instagram* do perfil CumbuCOR, disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Acesso em: jan. de 2023.

Figura 74 – Graffiti de Ceci Shiki pronto para o CumbuCOR 2022



Fonte: Imagem de divulgação do *feed* no *Instagram* do perfil CumbuCOR, disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Acesso em: jan. de 2023.

Ainda em momento de contemplação do evento, Ceci e Spote questionam-se sobre o que será o meu graffiti. Situação semelhante que já aconteceu no CumbuCOR anterior. Com esse relato, traço um paralelo com um momento da pesquisa que produzi no mestrado, também sobre urbana. À época, reparei sobre a dificuldade ao tentar mapear os graffiti do Festival Concreto, pois, para além dos que estavam programados para acontecer, a produção do evento e artistas acabam por desenvolver outros graffiti que não estavam no cronograma. Essa imprevisibilidade acontece a partir da relação construída no momento presente entre duas/dois artistas, exatamente como estava a acontecer comigo. Assim, as/os artistas, muitas vezes, acabam perambulando pela cidade na tentativa de encontrar um muro disponível para um novo graffiti. “Ainda tem tinta e tem muro, é só pintar”, Spote mencionou.

Dessa forma, com as condições a meu favor, tinta sobrando, incentivo de Ceci e Spote e autorização do evento¹⁸⁸, iniciei meu graffiti. Ceci e Spote me aconselharam a tentar pensar no que seria interessante e conversasse com o ambiente, com as pessoas que lá moravam, para que houvesse um respeito e possível identificação com a imagem. Assim, optei pela pintura de peixe. Não vou negar, senti-me um pouco tensa para desenvolver a pintura. Já desenho e pinto há algum tempo, mas a escala do muro é completamente diferente, é muito fácil de se perder nas medidas, além de não haver uma coreografia corporal que meu corpo esteja acostumado de desenvolver nessa proporção. Obtive muita ajuda de Spote e Ceci. Spote me ajudou com algumas técnicas de degradê e com algumas partes de contorno, onde era necessário manter uma mão mais firme na lata, coisa que ainda não tenho.

Todo o processo desenvolveu-se ao lado do dono da casa, que assistia tudo da sua cadeira de balanço. Confesso que a tensão em deixar um graffiti que lhe agradasse era algo presente. Mas tentar ver o processo como algo leve me ajudou a não me preocupar tanto, bem como a sensação de segurança e acolhimento que tive, especialmente por parte de Ceci e Spote.

Abordo aqui, como uma questão importante, a sensação de segurança que tive em ambos os eventos do CumbuCOR. Por se tratar de um evento com produção, muitas pessoas, muitas/muitos artistas, estar na rua não era uma questão que trazia medo. Ceci mencionou o mesmo. Quando estávamos fazendo o graffiti no Teatro da Praia, uma rua vazia, por mais que houvesse algumas pessoas auxiliando, a preocupação com estar na rua sozinha era uma constante, principalmente se fosse apenas mulheres do lado externo do Teatro. “Podem pensar que só há mulheres”, era o que sempre comentavam.

¹⁸⁸ É comum que a produção e organização do evento sejam compostas, em sua maioria, também por artistas. Assim, como elas/eles já sabem como funciona as relações do graffiti e que é comum que aconteça pinturas para além do que já foi planejado, geralmente não há problemas.

Com mais essa experiência, entendi que pesquisar e produzir arte urbana perpassa por muitas situações que o planejamento não basta. Intervir na rua é isso, há muitas possibilidades. Ainda sobre a ideia de arte urbana, Alessandra Oliveira Araújo que é,

como um escudo translúcido, por onde podemos ver os fardos de nossa cidade e resistir a eles, gerando pequenos rasgos em sua superfície, que vão esvaziando o seu peso. Reside na arte urbana, então, a possibilidade de ser precisa e determinada, de ter forte valor emblemático e de ficar gravada na história da cidade, mesmo que efêmera, passageira como uma nuvem. (Araújo, 2017, p. 94).

A experiência do CumbuCOR 2022 apresentou-se enquanto uma experiência de autoconhecimento de mim enquanto artista, de experimentar o graffiti, a sensação de me arriscar no muro, entender os processos da pintura, misturar tinta *spray* com a tinta látex, além do convívio com os artistas. É como Ceci mencionou em entrevista: “muitas relações com outras/outros artistas acontecem em situações como essas, eventos, mutirões”.

Figura 75 – Eu produzindo um graffiti para o CumbuCOR 2022



Fonte: Captura de tela do *story* no *Instagram* do perfil CumbuCOR. Disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>. Arquivo pessoal (setembro de 2022).

“O simples bem feito é sempre uma boa alternativa”, comentou Spote sobre o que e como eu iria desenvolver o graffiti. Lembro-me, que antes da escolha do peixe, deparei-me com

uma inércia sobre o que fazer, pensando em várias possibilidades sobre o que fazer naquele muro. Afinal, tratava-se de meu primeiro graffiti na rua. Residia nesse momento uma questão aurática, cheia de romantismo sobre o processo. A partir desse conselho, e observando as/os artistas, compreendi o que Spote havia mencionado. Realmente, a maioria das/dos artistas havia pintado algo relacionado com o lugar, restabelecendo uma relação de comunicação com a cultura das pessoas do Cumbuco. Elas cedem seus muros, sua rua, para um evento que proporciona uma pintura coletiva, sem conhecerem as/os artistas (para além das relações que serão feitas no decorrer do evento, no decorrer do próprio fazer. Alinhar a obra com o cotidiano, história e valores dessas pessoas é sinal de respeito e compreensão com suas histórias.

Após a escolha pelo peixe, deparei-me com a dificuldade de fazer produção do graffiti (na minha condição de experiência), além de lidar com a situação do muro irregular e com textura, o que me deixou um pouco frustrada. “Pena que o muro é com textura”, mencionei. Ceci, imediatamente, mencionou: “pintar na rua isso mesmo, o muro não é do jeito que a gente espera porque não é nosso”. Realmente, compreendi naquele momento uma das facetas da arte urbana. A/o artista, que pinta na rua, depara-se com superfícies de variados formatos e estados. O muro não é dela/dele para que esteja do jeito que se almeja. Pode ser que sim, mas também pode ser que não. Há muita inconstância. Para além disso, creio que uma das belezas da arte urbana resida justamente em uma de suas dificuldades. A condição de suporte do muro, ou da superfície que será usada, é algo imprevisível e desprender-se disso é parte do processo de intervir na rua. Ainda, usar o próprio suporte, a condição do muro, para intervir a partir dele pode apresentar-se como parte do processo criativo.

Após deixar de lado a romantização de um muro “perfeito”, sem texturas e de superfície lisa. Percebi a chance da experiência de pintar na rua, com materiais e estrutura fornecida pelo festival, apoio de artistas (e tudo isso sem ter sido acordado previamente). Com isso, acalmei-me e iniciei o estudo rápido de como faria o graffiti. Com os conselhos, de Ceci e Spote, em observar as formas mais orgânicas e naturais do que seria um peixe, ouvi seus relatos: “o que, antes de ser um peixe, poderia ser a base do desenho? Inicie riscando uma espécie de gota inclinada, para daí traçar mais detalhes”. Sempre na supervisão, mas sem que eu me sentisse intimidada ou não pudesse escolher o que queria, o graffiti desenvolveu-se a passos lentos. Alegrei-me por ter escolhido algo “mais simples”, realmente resultou na melhor decisão, pois pintar no muro exige muito estudo e conhecimento de escala.

Acompanhada pelo olhar do dono da casa, desenvolvi o graffiti, ao passo que também observava as outras e os outros artistas concluindo suas obras. Ceci ainda estava nos retoques finais de seu graffiti. Como mencionado anteriormente, o tempo de feitura de cada graffiti, e

obra como um todo, é único, sendo necessário um pouco mais de tempo para Ceci é necessário (esse graffiti em específico durou cerca de quatro dias para ser feito). A técnica de degradê usada na minha obra, desenvolvida com o auxílio de Spote, só foi possível a partir da textura da parede e o uso do rolinho. Uma adaptação ao degradê feito com *spray* e em paredes lisas, ou seja, uma gambiarra. Ainda, ao mencionar gambiarra, não abordo o termo como uma ação menor ou com menos valor. Muito pelo contrário, entendo a gambiarra como uma subversão ao padrão, seja por falta de recursos ou propositalmente. O próprio grafite surgiu a partir de muitas adaptações e gambiarras, seja a origem tida nas pinturas rupestres – com uso de plantas e rochas trincadas –, do graffiti europeu na cidade de Pompeia – com carvão e tintas –, bem como no Brasil ao tentar substituir o *spray* de alto custo por tinta látex ou *nugget*¹⁸⁹. Sobre a gambiarra, ou improvisação, Deleuze e Guattari comentam que:

Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põe a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 123).

Gambiarra é uma micropolítica subversiva de executar algo ou alguma ação por outros meios que não os clássicos. Assim sendo, o peixe em degradê e o fundo do mar só foram possíveis a partir dessa técnica de gambiarra sem *spray*. Passando o rolinho rapidamente sobre a superfície disforme. Acima, nos locais mais altos, a tinta mais escura, e embaixo, nas partes mais baixa da parede, a tinta mais clara.

Após uma pausa de cerca de uma hora o almoço, logo Ceci e Spote me inseriram na mesa junto com as/os demais artistas. Esses momentos de confraternização são sempre muito valorosos, pois acontece muita troca de conhecimento, bem como muitas parcerias são formadas pelas afinidades. Notei também que muitas/muitos artistas “giravam” um bloquinho em branco. Sendo passado na mão de todas e todos, tratava-se de um momento de troca de *tags*, ilustrações, contatos. Uma forma de registro do estilo de todas/todos. Nesse momento, apenas observava aos diálogos, os desenhos sendo feitos, os bloquinhos girando na mesa, nas calçadas. É realmente um momento de muita fruição e criação. Até que ofereçam o caderninho para, “não, não sei desenhar tanto quanto vocês”, mencionei. Contudo, insistiram. Desenhei e assinei meu nome, aproveitando e entendendo os tempos diversos dos processos das coisas.

¹⁸⁹Nugget tinta líquida para calçados é um tipo de cera, usada também na produção de pixos e graffiti no Brasil.

Após esse momento, finalmente concluí o meu primeiro graffiti de rua. Ceci conclui exatamente no mesmo momento. De um ponto de vista técnico, o meu graffiti é um dos mais simples da rua, bem como do evento, no entanto o valor de cada obra está muito além apenas de técnica, reside no fazer, no intuito do que se faz¹⁹⁰.

Vivenciei, então, a terceira experiência de observação da produção de graffiti que fiz parte como artista, para além de observadora. Tratou-se da segunda participação de um evento de graffiti, bem como a segunda da produção de um graffiti na rua. Ainda, para além disso, esse momento proporcionou meu primeiro graffiti individual (com ajuda de Spote e Ceci) feito na rua.

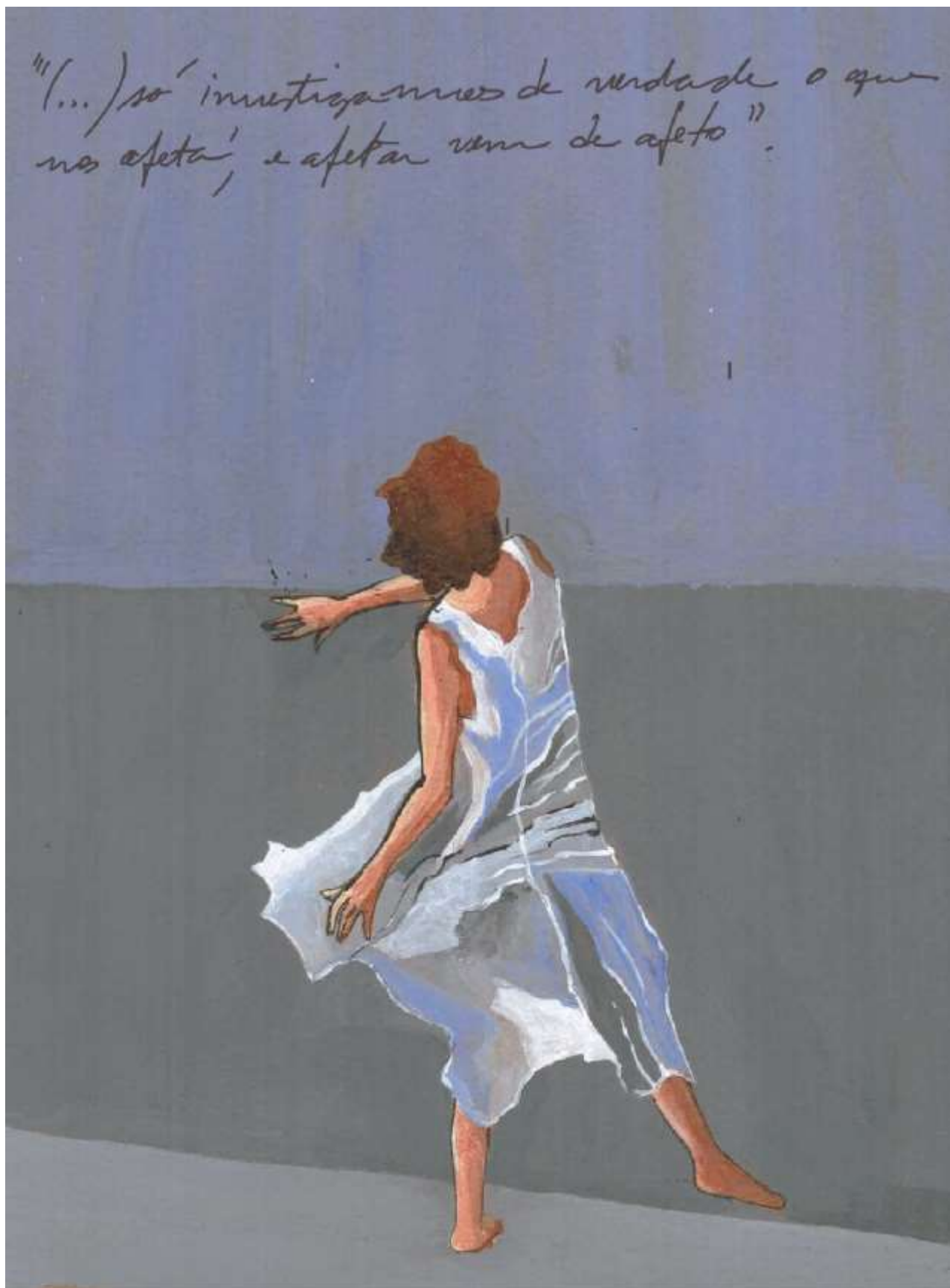
O processo de construir esse *texto-caminho* traz justamente essas nuances que misturam a vida com a pesquisa, o escrever com o caminhar, o observar com o fazer, bem como o processo como um todo. Concluo essa experiência reiterando que a pesquisa se faz misturada e embricada com a vida, em um constante fluxo de trocas.

Figura 76 – Eu produzindo um graffiti para o CumbuCOR 2022



Fonte: Captura de tela do *story* no *Instagram* do perfil CumbuCOR.
Disponível em: <https://www.instagram.com/cumbucor/>.
Arquivo pessoal (setembro de 2022).

¹⁹⁰ “Meu peixe ficou lá na cidade do Cumbuco, na vila dos pescadores. Imagino que, assim como os outros pontos da rua, possa ter virado um ponto de referência, “fica depois da casa com o peixe”



¹⁹¹ Gramsci *apud* Martín-Barbero, 2024, p. 25. Martín-Barbero completa sua frase a partir da frase Gramsci.

5 O QUE É SER MULHER E ATUAR NA ARTE URBANA?

*buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho*

Marília Garcia¹⁹²

5.1 Corpo feminino e a cidade

Muitas são as nuances ao acompanhar o desenvolvimento de uma obra de arte urbana. O conhecer da artista/do artista, os esboços para a produção da obra, a materialidade usada na composição da obra (tintas, *spray*, estêncil, lambes), o acompanhar performático do corpo da (nesse caso, da artista) e o que significa politicamente esse corpo na disputa dos espaços (literal e metafórico), as mudanças e adaptações do esboço para a obra (que podem acontecer por diversos motivos como estrutura do local, mudança do conceito por parte da artista/do artista, etc). Todos esses processos comunicam sobre quem faz a obra, bem como sobre quem vê (e lê) a obra, em um processo de entrelaçamento. No entanto, e além dessas nuances, há questões que tocam outros âmbitos como a cidade e a forma de estar nela, sendo a violência um fator que acaba por moldar a vida daquelas e daqueles que as-vivenciam. O estado do Ceará, por exemplo, foi eleito o quinto estado do Brasil com maior nível de homicídios no primeiro trimestre do ano de 2022¹⁹³. Já a cidade de Fortaleza¹⁹⁴, chegou a ganhar, em 2011, o título de quinta cidade mais desigual do mundo, de acordo com os dados reportados pelas Nações Unidas através do State of the World Cities (Costa, 2018, p. 37). A cidadã também esteve nos *rankings* de cidades mais perigosas, como em 2013 e 2017, quando a cidade esteve na sétima posição da mais

¹⁹² Garcia, 2023, p.10.

¹⁹³ Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2022/05/18/ceara-tem-quinto-maior-numero-de-homicidios-do-pais-no-primeiro-trimestre-diz-monitor-da-violencia.ghtml>. Acesso em: 01 out. de 2022.

¹⁹⁴ Medo da violência faz moradores mudarem hábitos em Fortaleza. A crescente violência faz os moradores mudarem os seus hábitos na tentativa de escapar dos assaltos diários. O nível da violência segue assustando os moradores de Fortaleza. A insegurança acaba gerando medo na população, que se vê obrigada a mudar a sua rotina para tentar escapar dos assaltos. “A violência que se expressa através da criminalidade está presente no meio social. É importante adotar medidas que possam minimizar o risco de se tornar uma vítima”, conta o delegado César Wagner. A psicóloga Erika Dauer explica que cada pessoa tem a sua maneira de reagir diante de uma situação extrema. “Na situação de um assalto, vários sintomas podem ser resultantes. Vai depender da história de vida do sujeito, como foi a ocorrência e as pessoas que estavam envolvidas”, relata. (Tribuna do Ceará, 02/03/2018).

perigosa do Brasil. Sobre isso, abaixo consta um gráfico relacionado com a violência na cidade de Fortaleza no ano de 2021.

Figura 77 – Gráfico mensal de furtos no Ceará em 2021



Fonte: Secretaria da Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Ceará¹⁹⁵.

Figura 78 – Gráfico mensal de crimes violentos letais e intencionais no Ceará em 2024



Fonte: Secretaria da Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Ceará¹⁹⁶.

O gráfico acima apresenta um contexto urbano no qual a segurança é um motivo de constante preocupação das pessoas que vivem ou passam pela cidade (e nesse caso, em específico, da cidade de Fortaleza).

O medo também pode ser um sentimento que organiza a forma das pessoas se relacionarem com a cidade, interferindo na forma de vivenciar a cidade. Fortaleza não fica fora dessa dinâmica, com altos índices de violência e criminalidade, não é tão fácil andar pelos espaços urbanos e territórios, sendo as zonas periféricas alvos ainda mais intensos de níveis de criminalidade, e conseqüentemente, de maior exclusão estatal. Tais bairros, por não serem territórios do circuito turístico da cidade, acabam por não receber tanta atenção direcionada às suas necessidades. No entanto:

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.sspds.ce.gov.br/html/estatisticas-2021/>. Acesso em: 01 out. de 2022.

¹⁹⁶ Disponível em: <https://www.sspds.ce.gov.br/html/estatisticas-2021/>. Acesso em: 01 out. de 2022.

A cidade e o medo não necessariamente andam juntos. O medo sendo uma condição de fuga dos perigos necessária à própria condição de sobrevivência, acompanha o ser humano em todo o processo histórico. No entanto, quando se associa as palavras medo e cidade cria-se um sentido especial, adicionador de um conjunto de sinais e sensações. Pensamentos relacionados à violência, ao crime e à insegurança vêm à mente, passando a compor o cenário próximo e também comum a várias cidades brasileiras e estrangeiras. (Barreira, 2011, p. 89).

“Não fica sozinha aí na frente, pode ser perigoso”, é um dos relatos trazidos por Ceci para Bruna, durante a execução do graffiti para Edital Arte Urbana na PI (citado anteriormente). A artista mencionou que a segurança surge sempre como uma questão ao pintar na rua, principalmente enquanto um coletivo de mulheres. Essa realidade é um dos fatores considerados na dinâmica de produção dos graffiti: “a gente é mais vulnerável, né?! Infelizmente é isso”, completou a artista, no sentido de que um corpo feminino acaba por sofrer mais na disputa por espaços (literais ou metafóricos) na sociedade.

Assim, e a partir dos relatos das artistas, trazidos nessa tese, percebia-se, com recorrência, a tensão dessa disputa pelo espaço a partir de uma questão de gênero, não da arte, especificamente. Na situação do Teatro da Praia, por exemplo, constantemente surgia o questionamento sobre a segurança de se estar ali, principalmente em dias como sábado e domingo, devido à pouca movimentação nas ruas estavam. Ainda, Dinha e Raisia também trouxeram, em seus relatos, situações de medo de disputar o espaço por serem mulheres. Evitar saídas noturnas sozinhas, bem como a escolha “apropriada” das roupas largas, a produção de graffiti sempre acompanhada de colegas ou amigos, todas são situações organizacionais que acontecem pensando a partir de um corpo feminino que está disputando o espaço urbano. Ou seja, não é apenas uma disputa pelo espaço urbano de um ponto de vista artístico (que também acontece na arte urbana), mas sim de uma disputa que está profundamente entrelaçada por questões de gênero, compreendendo que um corpo feminino, como qualquer corpo, é uma construção social influenciada a partir de normas de gêneros. Tais contextos de medo e vulnerabilidades são resultado de uma dinâmica impostas por um sistema patriarcal que entende um corpo feminino como um corpo vulnerável, logo como um corpo “permitido e facilmente violável”, uma ideia moldada pela performatividade de gênero instituída culturalmente (Butler, 2003).

Fortaleza é uma cidade que está no *ranking* de cidades mais perigosas do Brasil, segundo dados apresentados anteriormente. Tal medo é constante nas suas cidadãs e nos seus cidadãos, no entanto, o receio comentado pelas artistas tratava-se de uma questão diretamente ligada ao corpo feminino. Ceci mencionou: “tem um monte de mulher, né, a galera pode achar que é fácil chegar aqui e fazer algo”. Essa frase resume um pouco sobre questões de mulheres

na arte urbana que homens não conseguem alcançar, pois transpassa a arte pela arte, encostando-se a questões primevas. Aqui, o medo não é relacionado com a ação da pintura, mas com o fato de serem mulheres, com o possuir de um corpo feminino. Ainda sobre isso, Dinha, em sua oficina, também mencionou sobre nunca pintar de noite:

Aliria: Sempre de dia?

Dinha: Sempre de dia. Eu nunca pintei de noite sozinha e nem com ninguém.

Aliria: Por que?

Dinha: Eu tinha medo, né.

Aliria: Do que?

Dinha: Assédio, estupro. Um carro parar e me levar. Enfim, nunca de noite. De noite nunca. (Fala retirada de entrevista com Dinha na oficina de graffiti em 30/03/2022)

Ou seja, pensando por esse viés, a sensação de insegurança¹⁹⁷, de tensão e de exigência de um planejamento sobre como ir e vir no espaço (e nesse caso refiro-me a cidade de Fortaleza), organiza-se principalmente por possuir um corpo feminino.

Como comentado ao início do texto, opto por falar a partir das minhas experiências, pois são por elas que me constituo enquanto pessoa no mundo. Não há pesquisa longe dessa configuração. Friccionar esse debate a partir de mulheres atuantes na arte urbana, seus corpos que lutam por espaços (literais e metafóricos) na composição de seus graffiti são ações que comunicam um fazer político, tanto meu quanto das artistas. Aqui, o graffiti torna-se veículo de comunicação não midiática¹⁹⁸, e o muro sua plataforma.

Compreendi, no decorrer do tempo e das experiências, que o andar na rua é algo diferente para mulheres. que o andar na rua é algo diferente para mulheres. Há uma preocupação e organização específica para esse corpo, não estando restrita apenas para o deslocar do ponto A ao ponto B, mas no pensar sobre como fazer tal ação, no sentido de resguardar a segurança desse corpo. Um tipo de tensão embutida no deslocar-se, que também está relacionada com questões de gênero (feminino). Ou seja, é uma problemática que apenas enquanto um corpo feminino performático. Já dizia Simone de Beauvoir (1980): “não se nasce mulher: torna-se

¹⁹⁷ “Fortaleza registrou uma taxa de homicídios de 87,9 mortes por 100 mil habitantes no ano de 2017, conforme divulgação do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Trata-se da maior proporção de assassinatos entre as capitais brasileiras, figurando à frente de Rio Branco (85,3), Belém (74,3), Natal (73,4) e Salvador (63,5). A taxa observada em Fortaleza é, além disso, equivalente a mais que o dobro do índice do Ceará de modo geral”. Disponível em: <https://oestadoce.com.br/geral/fortaleza-lidera-ranking-como-capital-mais-perigosa-do-brasil/>. Acesso em: 25 març. de 2024.

¹⁹⁸ Quando trago a ideia do graffiti como comunicação não midiática, refiro-me a uma comunicação que não está focada nos meios de comunicação, como rádio, televisão, redes sociais. Nessa tese, abordo a comunicação a partir das relações, enquanto vínculo (Sodré, 2014), bem como um artifício cuja intenção é esquecer que estamos condenados à morte, vendo a comunicação como algo imortal, que perdura à história (Flusser, 2024). Claro que um estudo sobre os meios de comunicação também é verdadeiramente valoroso, no entanto não é sobre isso que me proponho, bem como não tenho a intenção (e nem acho que seja possível) de resolver todas as questões sobre o que se trata a comunicação.

mulher”. Ou seja, o papel feminino na sociedade foi construído culturalmente; são práticas sociais, uma espécie de “performatividade” (Butler, 2003) de um corpo feminino enquanto um corpo performático e político e que, nesse caso, falo de mulher atuantes nas urbanas ao percorrer a cidade de Fortaleza, entendendo que o corpo não é apenas uma materialidade datada, mas um corpo com significado.

“[...] Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas instituições de poder por intermédio das quais, busca-se a emancipação”. (Butler, 2003, p. 19).

É necessário que pensemos que a categoria “mulheres” – bem como suas limitações impostas pela sociedade, que ferem a partir da “vulnerabilidade” desse sujeito – sofre repressões estruturais de poder, justamente, pelas mesmas estruturas que afirmam tentar promover a emancipação feminina. Percebe-se, então, uma contradição entre as instituições e normas sociais, que afirmam oferecer meios de inclusão das mulheres, mas que, no entanto, são as mesmas instituições que moldam as definições (uma ideia de identidade fixa) de gênero a partir de uma lógica normativa e restritiva. Como abordado anteriormente (e, especificamente, sobre o tema dessa tese): Quais os meios efetivos de se promover a participação de mulheres artistas na cena da arte urbana? Que incentivos, a partir de políticas públicas, forcem editais¹⁹⁹, universidades a destinarem vagas, especificamente, para essas artistas? Que debates estão sendo propostos sobre violência de gênero?

Ou seja, não seria o corpo feminino um corpo político apenas por existir? Um corpo feminino, que se propõe a fazer arte urbana, não estaria comunicando essa disputa social em seu fazer artístico? No sentido de que a permanência e a disputa por espaços já são, em si, ações políticas, pensando como ação política mesmo sem a consciência desse corpo (feminino), ou seja, como uma ação de resistência que força sua presença. Estar na rua, para as mulheres, já é uma ação política!

¹⁹⁹ Já é possível notarmos algumas mudanças no editais, que já apresentam vagas destinadas ou bonificação nas pontuações dos projetos por participantes mulheres, como exemplo do 14º Edital das Artes do Governo do Estado do Ceará, no ponto 11.13, que diz: ” Em cumprimento a Instrução Normativa MinC nº 10/2024, a política de bonificação cumprem mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de agentes culturais e equipes compostas de forma representativa por mulheres, pessoas negras, pessoas indígenas, comunidades tradicionais de matriz africana e/ou afro-brasileiras, pessoas quilombolas, pessoas LGBTI+, pessoas com deficiência e outros grupos subalternizados e marginalizados na sociedade. Sendo, o cumprimento desse critério comprovado, por meio da Ficha Técnica (Anexo 22) e da autodeclaração.” Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/opportunity/6065/14-edital-ceara-das-artes.pdf>. Acesso em: 14 fev. de 2025.

Além disso, observa-se como as instituições de poder constroem a identidade do sujeito mulher enquanto algo socialmente inferior, atribuindo-lhe menos espaços. Essa configuração desigual encontra-se em uma dinâmica ainda marcada pela colonialidade dos corpos, que subjazem aquelas/aqueles que “merecem” ser dominados por aquelas/aqueles que “são” dominantes (Quijano, 2009). Trata-se de lembrarmos que a Modernidade e Contemporaneidade foram, ambas, construídas a partir de uma lógica de hierarquização de poder profundamente enraizada em uma ideia de superioridade racial. Desse modo, é necessário um debate que questione tal hierarquização que se perpetua em instituições políticas e econômicas, que perpetuam exclusões e marginalizações.

É nesse ponto que, enquanto pesquisadora e mulher caminhante da cidade, direciono minhas ânsias para o mesmo propósito: falar dos espaços do corpo feminino na cidade através do caminhar das artistas que usam da arte urbana como comunicação subjetiva. Quero, com esse trajeto, relatar um diário (texto-caminho) dessas organizações de mulheres artistas, suas obras, quais mensagens suas obras transmitem para aquelas/aqueles que as veem na rua, como a cidade é alterada por causa dessas obras; pensando a partir, principalmente, de dois pontos cruciais para desenvolver a análise da pesquisa: a arte urbana como veículo comunicacional e o sujeito feminino como força motriz política. Ou seja, como esses dois pontos se interligam, e quais potências produzem por suas mensagens? Pensando a arte urbana como expressão artística, a arte urbana produzida por um corpo feminino, e a relação desse corpo feminino na cidade.

Mas afinal, “existiria uma maneira feminina de fazer/escrever a história radicalmente diferente da masculina? E, ainda, existiria uma memória especificamente feminina” (Rago, 2012, p. 21)? E qual o motivo de interesse por arte urbana desenvolvida por mulheres?

Respondendo à primeira questão, existiria sim uma forma de fazer e escrever a história de maneira feminina. Dedicar essa pesquisa trazendo questões de gênero pode vir a ser um começo, como, por exemplo: pensar a problemática da pesquisa, nesse caso sobre a produção de arte urbana na cidade; a ocupação dos corpos femininos na disputa territorial (literal e metafórica); entender a arte urbana enquanto meio de comunicação; construir uma cartografia (um mapa) de indicações de outras artistas, reforçando, assim, esse elo de fortalecimento de mulheres para/com mulheres; escrever, junto com elas, suas formas e nuances na produção de arte urbana na cidade, metodologias, organizações da vida prática e da produção da arte em si. Percorrer este caminho, apresenta-se como um ensaio de fazer/escrever uma história de maneira feminina.

5.2 Cidade, arte urbana e comunicação

Pesquisei a atuação de artistas da arte urbana em Fortaleza desde 2017 até o ano que defendo essas escritas, em 2024. Com isso, estive muitas vezes em companhia de artistas, vivenciando a cena de arte urbana, convivendo em eventos, conhecendo pessoas e suas narrativas e histórias. A arte urbana foi uma forma de observar a cidade que vivo e os locais que transito, os territórios. Proporcionou-me observar a cidade através de outras formas de ver, como pelos olhos das artistas que trago aqui. Com essas vivências, as artistas possibilitaram que eu conhecesse outras cidades dentro da mesma Fortaleza, bem como outras formas de atuar nos espaços, através de suas intervenções e do que elas se propuseram a comunicar com isso: seus processos criativos, suas contações e narrações de histórias. Esse processo, que se desenhou durante o momento em que vivi a pesquisa, ou seja, no momento também que criava e recriava essas escritas, apresentou-se para mim como um *texto-caminho*, que, como o nome diz, é composto ao passo que se anda, ouve, fala, narra, vive.

Na minha experiência de artista e pesquisadora, duas coisas me afetam mais que tudo, observar os detalhes – sejam das relações que se constroem, nas mudanças da cidade, na curva da viela, nos bancos da Praça do Ferreira – e contar histórias. A narrativa da vida é o motivo por qual escrevo. Ouvir as pessoas falando sobre suas vidas, experiências e impressões me traz profundo prazer, e nessa caminhada eu fui me encontrando como pesquisadora-contadora de histórias. É através desses dois pontos que desenhei minhas escritas de dissertação e tese. No entanto, é apenas ao fim dessas escritas que compreendi, claramente, que o que faço é caminhar e escrever, escrever e caminhar, produzindo assim o tal *texto-caminho*, possível, apenas, quando me entrego totalmente ao pesquisar e ao viver.

A partir da perspectiva da arte urbana como veículo de comunicação, interessou-me abordar a atuação das mulheres nesse campo, bem como suas motivações em permanecerem atuantes dessa arte na cidade, compreendendo como expressões políticas a partir de suas vivências, suas vidas, suas inquietações. Interessei-me em compreender as conjunturas desse fazer artístico que se comunica com quem observa, bem como ultrapassa a esfera da arte urbana, encostando em questões políticas (de gênero). Inserem-se aqui intersecções distintas, como luta das mulheres, disputas por espaços (metafóricos e literais), bem como a produção e desenvolvimento do graffiti na cidade de Fortaleza.

Tal forma de pesquisar é necessário o uso de uma metodologia que abarque a compreensão da vida enquanto processo de pesquisa – pois elas não se separam para que aconteçam, mas se desenvolvem simultaneamente –, que entenda os detalhes como “entradas”,

na pesquisa, bem como tenha, em seu conceito, os rizomas que se criam no desenvolver da pesquisa, no encontro com as pessoas, nas coisas que nos afetam. Pensando nisso, a cartografia (Kastrup, 2007; Passos; Kastrup, 2008, 2013, 2014; Rolnik, 2011) apresentou-se como a melhor forma de desenvolver esse processo de pesquisa e escrita. Trata-se de um método processual, participativo e integrado, capaz de apresentar diversas variáveis, enfatizando a importância das relações entre quem está a fazer a pesquisa e as pessoas citadas na pesquisa. Suas relações, indicações, conexões, tudo é levado em consideração, compreendendo como necessário uma abertura para o novo (no sentido de novidade, do que vai surgindo), o desenvolvimento de uma produção contínua e coletiva do conhecimento. A cartografia apresenta como relevante os processos de subjetividade, considerando a dinâmica entre o campo de pesquisa e as experiências das pessoas desse processo.

Tal processo me permite ser muitas em uma só – a pesquisadora, a amiga, a artista – proporcionando-me um envolvimento direto com as artistas que trago na pesquisa, modificando e sendo modificada pela experiência. Para além disso proporciona uma abertura para a exposição à novidade, uma relação que se constrói no campo de pesquisa. Estar atenta aos sinais, estar atenta ao novo, permitir-se.

Figura 79 – Um dos lambes que apliquei no Centro da Cidade de Fortaleza em 2023



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 80 – Eu aplicando um lambe no Centro da Cidade em 2023



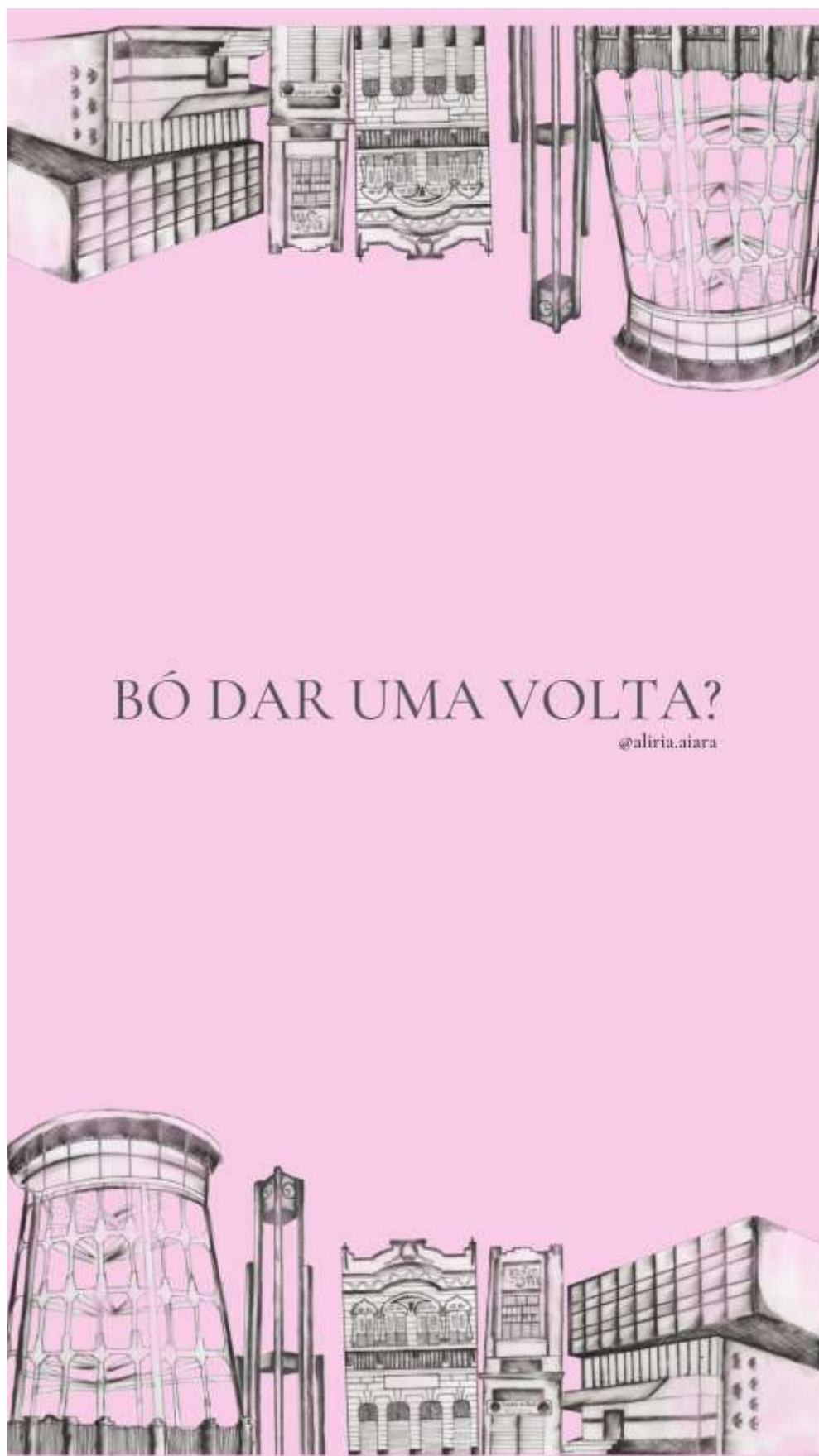
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 81 – Eu aplicando um lambe no Centro da Cidade em 2023



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 82 – Lambe aplicado por mim nas ruas do Centro da Cidade de Fortaleza



Fonte: Arquivo pessoal.

Assim, as imagens acima apresentam registros do processo de pesquisa que me propus a fazer, sem ensaios ou tentativas de prever ou antecipar o que poderia ou deveria acontecer. Trago, então, também um pouco dessa experiência. Tratam-se de uma sequência de lambes que apliquei na cidade, mais especificamente no bairro Centro de Fortaleza, juntamente com um amigo, também artista, Héric Pará, também iniciante das artes das ruas. A princípio, percebi-me um pouco surpresa com o convite, pois sempre era eu a acompanhar e pedir para ir com outras e outros artistas nos trajetos e produções artísticas pela cidade. Com o pouco de conhecimento que tinha, imprimi alguns lambes e fiz grude²⁰⁰ para a aplicação. Há de se ter cuidado por se tratar de uma ação sem permissão, ação que exigia uma aplicação rápida. No entanto, mantinha-me mais tranquila por se tratar da aplicação de pequenos, tamanho A4, facilmente confundidos com anúncios de propaganda.

A euforia sempre está presente nesse momento. Lembro-me do que Ceci mencionou sobre a sensação de seu primeiro lambe na avenida João Pessoa. A aplicação do meu primeiro lambe também se deu assim, sem muito preparo. Lembro-me de ter feito uma das aplicações de lambe por cima de alguns pixos que já estavam na parede. Com a adrenalina, não percebi. Pensei, ainda, que não haveria problema, pois tudo que está na rua não tem garantia de quanto tempo permanecerá, é justamente a efemeridade da arte urbana. No entanto, outro amigo e artista, Spote, mencionou que toda ação gera uma reação e que a rua tem muitos espaços para todos atuarem. Trouxe a possibilidade do autor do pixo, que eu não sabia quem era, sentir-se insatisfeito com a ação e tentar comunicação, já que no lambe estava presente o endereço da minha rede social.

Observando essa situação, lembrei-me da experiência que Raisal mencionou sobre a repercussão do graffiti que desenvolveu nas ruas do Benfica, cobrindo os pixos que já estavam lá. Realmente há muita complexidade na arte urbana (principalmente no pixo). Ao mesmo tempo que se compreende a efemeridade da obra que é feita na rua, há fricções e desentendimentos acerca da autoria e das demarcações de território.

Não é por acaso que o universo graffiti²⁰¹ se rege por uma lógica quase feudal, em que os territórios são conquistados e defendidos, com cedências e manifestações de vassalagem que são devidas àqueles que adquiriram poder e influência. A própria

²⁰⁰ Uma espécie de cola que é feita com goma e água fervidas. Aprendi isso ainda criança com minha mãe, posteriormente Ceci também me disse que era um dos materiais mais subversivos para usar no lugar da cola, por ser mais barato.

²⁰¹ Para Ricardo Campos, pesquisador português, o termo graffiti pode ser atribuído tanto para o que conhecemos por graffiti (algo mais parecido com imagens) quanto para o que chamamos de pixo ou pixação (algo mais parecido com letras). É bom lembrar que apenas no Brasil há essa distinção e que outros pesquisadores usam o termo graffiti para ambas as atuações.

terminologia assim o confirma, com a atribuição do epíteto de King àqueles que dominam uma arena e merecem o respeito dos outros. (Campos, 2007, p. 313).

A disputa dos territórios na arte urbana segue uma lógica de conquista e defesa dos espaços por aquelas e aqueles que as fazem. Assim, mesmo sabendo que a obra que está na rua está sujeita a intervenções e intempéries do tempo ou da mudança da cidade, algumas e alguns artistas têm comportamentos questionadores sobre quem pinta ou cola por cima de seus pixos, lambes ou graffiti. Pintar na rua é estar inserida nessa lógica. Quando Campos (2007) compara a disputa à vassalagem, compreendo que quanto mais famosa/famoso for a/o artista, menos as/os demais desafiam-se a cobrir a obra que já estava no local.

Tais experiências vividas só foram possíveis a partir da possibilidade de adentrar no campo de pesquisa estando aberta às possibilidades múltiplas. Foi nesse processo inventivo (Kastrup, 2007; Passos; Kastrup, 2008, 2013, 2014; Rolnik, 2011) que pude me deparar com tantas artistas, conhecer e ouvir tantos nomes como referências. Ceci que me levou a Bruna que me trouxeram o Selo Coletivo, que me apresentaram Juliana e Tereza Dequinta. Ceci e Bruna que me apresentaram a Camila Moreia e Dinha. Dinha que me apresentou a Téia, Wira Tini, Terroristas del Amor. Raisia que me apresentou a Alice Dote, Rivane Neuenschwander. Somos um emaranhado de relações. Não é à toa que o conceito de rizoma, apresentado por Deleuze e Guattari (2011), tem o mesmo nome do termo botânico que se refere a um tipo de caule subterrâneo, capaz de emitir ramos e raízes para todos os lados. Os autores usaram essa analogia referindo-se a uma produção de conhecimento que se ramifica para todos os lados, criando nós (amarrações), conexões subjetivas.

Lembro-me bem de quando li o livro *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990). Sua forma sensível de falar sobre as cidades que caminhou, observando os detalhes, trazendo, naquelas descrições e a partir de narrativas, características únicas e surreais sobre os lugares que percorreu. Calvino apresenta cidades a partir de uma ótica complexa, com conexões e afetos, muito além de apenas descrições físicas, mas cheias de metáforas sobre a vida urbana, a natureza das memórias, a construção da realidade e o desejo de viver.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (Calvino, 1990, p. 14).

Calvino detalha as cidades a partir do diálogo, intercalando descrições detalhadas entre Marco Polo e Kublai Khan (personagens do livro), apresentando-nos cidades como tipos de entidades, cheias de mistério e atmosferas mágicas, sem uma narrativa convencional.

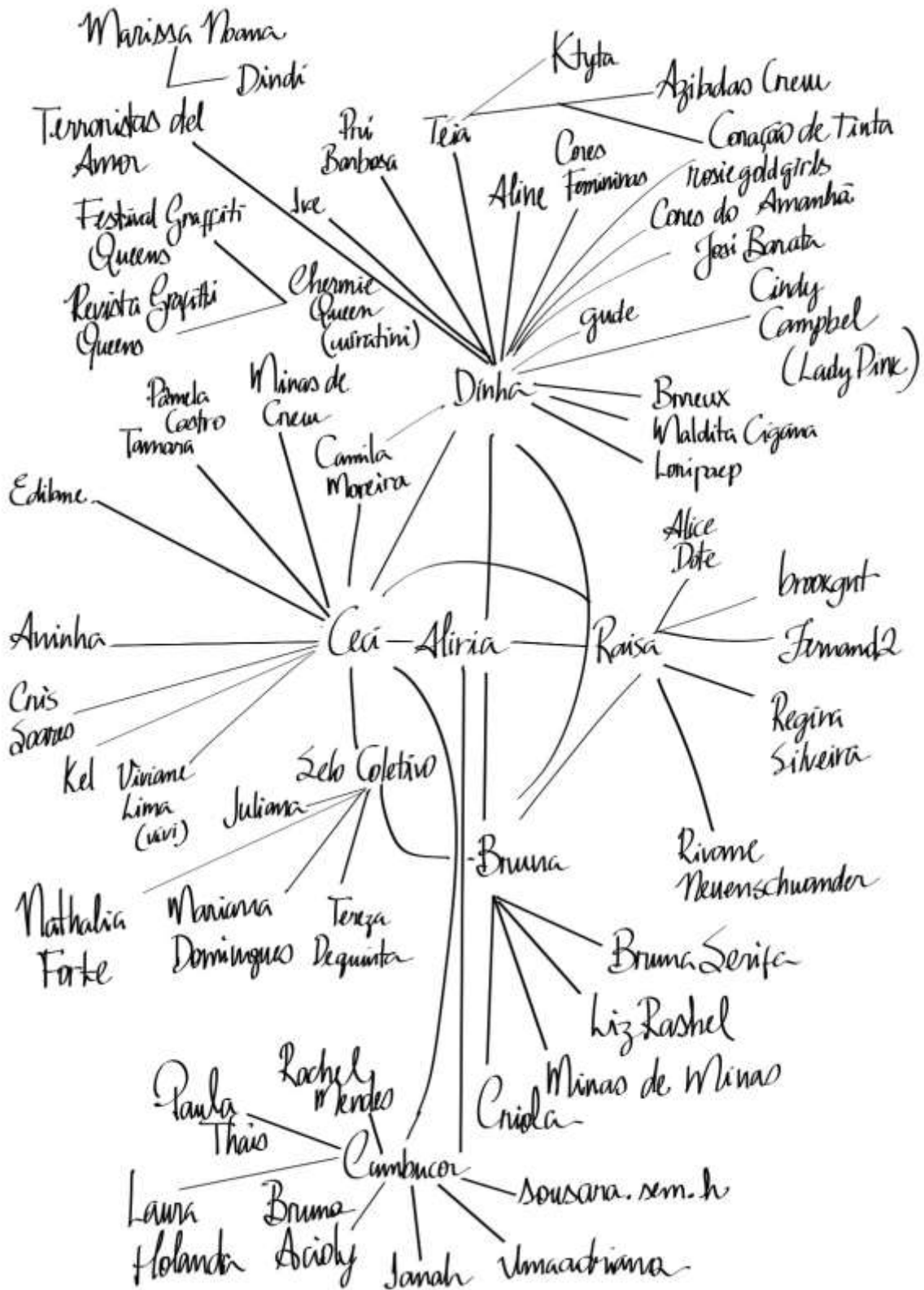
Apresentando alegorias como memória, a vida e a morte, desejo e tempo a partir das descrições da cidade, que não são tidas como locais estáticos, geograficamente fixos, mas como representações simbólicas de conceitos abstratos.

Tido isso, arrisquei-me, nessas escritas, uma forma de estar em conversa com quem lê, bem como com as artistas. Descrevi/descrevemos a cidade, as ruas, e o que fizemos, como uma forma de nos comunicarmos com a pessoa que está a ler essas escritas. É como disse, interessei-me por contar histórias. A mim interessa as narrativas, tentar passar as sensações do vento enquanto estava na rua, o nervosismo de tentar aplicar o primeiro lambe (não autorizado), a ansiedade de fazer meu primeiro graffiti. Vivi muitas experiências no percurso desse fazer pesquisa, e estar disposta a receber todas as oportunidades que aconteceriam foi primordial.

A cartografia, certamente, ajudou-me nesse processo inventivo, subjetivo, de experienciar as oportunidades. Principalmente nas relações com as artistas. Vivi muitas coisas valiosas com elas e através delas, tanto ouvindo suas histórias como participando dos momentos, das produções e processos de fazer os graffiti, e ainda ao observar da vida, vendo suas filhas crescerem e como elas (as artistas) organizavam tudo ao seu redor para permanecerem nas produções de arte.

Lembro-me, perfeitamente, de pensar, como que a partir de um jogo de quebra-cabeças, tentando ligar os nomes de outras artistas que conheci através dela, seus processos de chegarem até onde chegaram, o início de suas trajetórias, as mulheres que foram e são, suas referências. São muitos nomes, muitas mulheres na cena da arte urbana, na cena do graffiti, e é preciso trazer seus nomes, apresentar suas trajetórias, como uma forma de ampliar o espaço de atuação dessas mulheres. Meu desejo de apresentar isso em narrativa esteve presente em todo momento no processo do pesquisar/escrever/viver, transformando-se também em um mapa de conexões, um rizoma, um mapa de afetos que foi sendo construído a partir dessas quatro artistas. “Apenas” quatro artistas trouxeram mais de 50 outras referências de artistas mulheres. Tal relação interessei-me de apresentar aqui.

Figura 83 – Mapa rizomático de relações estabelecidas as artistas para essas escritas



Fonte: A autora, 2024.

A imagem acima apresenta a arte urbana produzida por mulheres não é apenas como uma forma de expressão artística, mas também uma ação comunicativa, política e de resistência. A presença dessas mulheres nos espaços urbanos desafia as normas sociais e culturais que tradicionalmente relegam o corpo feminino a espaços privados e domésticos. Desse modo, proponho-me, com a produção dessa imagem, bem como dessas escritas, enfatizar como necessária a construção de uma narrativa que inclua as vozes e experiências dessas artistas, promovendo uma história mais inclusiva e equitativa. A luta por reconhecimento e segurança é contínua, mas a união e o fortalecimento das redes de apoio entre mulheres artistas demonstram um caminho promissor para a transformação social.

O processo de rabiscar para *encontrar um norte*, de me perder para me encontrar, apresentou-se como fundamental, sendo também parte do processo de composição do fazer pesquisa. Cadernos de bordo, cadernos de artista e diários são fontes de pesquisa com grande potencialidade, é através deles que também pude ensaiar a linha do pensamento sobre as experiências que vivi (memória latente ou potencial), lapidando-as para que se transformassem em lembranças verdadeiras e selecionadas (memória-pura) (Bergson, 1999, p.14). Compreendo, então, que a produção de cadernos é um:

processo [que] acontece com idas e voltas, palavras apagadas e substituídas por outras, o pensamento vai se compondo, desterritorializando e reterritorializando a pesquisa e o pesquisador. É interessante lembrar que tal ação não ocorre apenas no computador, pois rabiscos, anotações, lembretes, registros etc. surgem por entre papéis soltos e o caderno que o pesquisador pode ter consigo, conhecido por muitos como diário de bordo, ou de campo, ou caderno de notas. É este lugar que nos interessa no texto: o processo de escrita e o caderno do pesquisador, pensado como diário de criação. (Gois, 2015, p. 75).

A pesquisa, então, proporcionou-me a possibilidade de vivenciar esse processo inventivo e subjetivo de oportunidades nas relações com as artistas. A observação da vida, seus cotidianos, como elas equilibravam seus muitos papéis na vida social, responsabilidades, descobertas e demais experiências. Todas essas nuances apresentavam-se inseridas em suas produções artísticas, sendo fonte significativa de aprendizado para elas e para mim. Assim, o desejo de narrar essas histórias foi o combustível durante todo o processo de pesquisa e escrita, resultando na criação de um grande mapa de conexões e afetos, um mapa-rizoma, exemplificando como relações geram novas relações e fortalecem a presença e ação feminina na arte urbana, na história e no contexto social como um todo. Esse mapa-rizoma apresentou-se como uma microação política, no intuito de construir mais visibilidade para essas e outras mulheres no campo da arte urbana.

6 CONCLUINDO (UM PROCESSO CONTÍNUO)

Apresento o título desse fechamento no gerúndio como uma forma de mantê-lo vivo, afirmando seu processo contínuo, mesmo após a escrita da última linha dessa tese. Concluo por ser necessário concluir as observações que fiz, mas entendendo que a pesquisa continuará a ressoar em outras formas, como outras pesquisas, outros projetos, leituras, e, quem sabe, outras pesquisadoras e outros pesquisadores que, a partir destas escritas, optem por fazer suas próprias.

Trouxe nessa caminhada, além de você leitora e/ou leitor, as artistas Ceci Shiki, Bruna Beserra, Dinha Ribeiro e Raisia Chistina. Elas foram os principais nós desse rizoma, que foi se desdobrando para outras artistas, outras mulheres, outras vivências. Observando-as, tracei a figura de estandartes para cada uma, no sentido de entender um pouco sobre os lugares que tiveram na relação comigo e com a pesquisa. Assim, vejo Ceci Shiki como uma espécie de *abre-caminhos* ou *abre-alas*, por ter sido a partir dela que iniciei a pesquisa. Foi por Ceci que cheguei em outros nomes, bem como foi a partir dela que estive presente em eventos de arte urbana como o CumbuCOR, proporcionando-me uma experiência de observação e produção de graffiti. Já Bruna Beserra vejo como uma *coleccionadora de memórias*, com seu repertório de relações no Selo Coletivo, bem como na produção de cultural de tantos eventos. Dinha Ribeiro “entra com o estandarte” de *professora*, sempre ensinando técnicas de graffiti, apresentando a história do graffiti e suas conexões com o *hip hop*, além de valorosos debates sobre representatividade racial. E Raisia Christina entra como a *disruptiva*, ao abordar a sexualidade e a nudez do corpo feminino, em um movimento de compreensão dos interesses e desejos femininos.

Pensando metaforicamente no texto como um redemoinho, que se mistura, confunde-se e se reorganiza, toda a pesquisa aconteceu a partir de um *texto-caminho*, conceito que apresentei desde a introdução dessas escritas e que me proporcionou vivenciar a pesquisa enquanto processo contínuo. O termo foi inspirado na cartografia. Para a cartógrafa e o cartógrafo, todas as vivências, experiências, conexões e relações fazem parte do processo de escrita inventiva²⁰², que, por sua vez, acontece imbricado no viver da vida, sendo impossível separar o momento de se pesquisar e o momento de “guardar” a pesquisa e viver. A pesquisa inventiva só acontece no coletivo, junto com as experiências. No entanto, saliento que é necessário que se tenha à mão

²⁰² Não de um ponto de vista que invento algo sem bases teóricas ou sem seriedade no processo de pesquisa. Muito pelo contrário, é justamente por entender e valorizar o processo como parte fundamental da pesquisa que utilizo essa metodologia, pensando em um processo inventivo como um processo criativo que se constrói durante todo o pesquisar.

algum artifício para registro²⁰³ de tais vivências, de forma que não se perca no inconsciente as experiências vividas. Aqui uso anotações, rabiscos, desenhos, e o que mais achar que possa manter viva minha memória, inserindo-os em cadernos/diários de itinerâncias. Entendo a produção de diários também como uma das metodologias de análise sobre o pesquisar, onde anoto, rabisco, seleciono, excluo linhas de pensamentos que virão a ser o corpo da pesquisa.

Podemos dizer que para a cartografia essas anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e têm a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer. (Barros; Kastrup, 2013, p. 69-70).

Sobre isso, Barros e Kastrup apontam para a importância da prática da escrita e/ou desenhos em diários de campo, diários/cadernos de itinerância no auxílio da construção cartográfica da pesquisa. Tidos como um tipo de *hipomnemata*²⁰⁴ (ferramentas utilizadas pelos gregos antigos para registro e reflexão sistemáticos sobre algo, algum evento, pessoa, etc), abordados por Foucault (2004), desempenham uma função importante na coleta, registro e produção de informações sobre a pesquisa. Tais registros – anotações, rabiscos, colagens, desenhos, etc – auxiliam na transformação da memória “bruta” para uma memória mais lapidada, transformando frases soltas, imagens desconexas em conhecimentos e modos de fazer. Assim, tenho esse método não apenas como um registro estático, mas como um processo de criação de conhecimento, capaz de me proporcionar reflexões, auxiliando-me no pesquisar inventivo da cartografia.

Assim, penso que essa pesquisa me proporcionou chegar a alguns pontos principais: (i) Fortaleza e a presença de mulheres artistas na arte urbana; (ii) rede de relações e conexões como estratégia de resistência; (iii) a ocupação do espaço urbano por mulheres – uma relação entre gênero, cidade e raça; (iv) a arte urbana como meio de comunicação enquanto relação e registro de vida; (v) e o uso do texto-caminho como narrativa inventiva da pesquisa.

Ao pensar em *Fortaleza e a presença de mulheres artistas na arte urbana*, concluo que há sim uma produção de arte urbana feita por mulheres que vem crescendo exponencialmente. Uma prova disso é o grande mapa de relações (mapa rizomático) que construí a partir das narrativas de apenas quatro artistas. O mapa é o próprio resultado em si. Ele materializa

²⁰³ Ver apêndice G.

²⁰⁴ “Os hypomnemata, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta, parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja a narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (Foucault, 2004, p. 147).

imageticamente os diversos nomes que foram surgindo, tornando-se referência de referências. Apresenta nomes repetidos como forma de resistência ao esquecimento e como marcador de presença dessas artistas de arte urbana na cidade de Fortaleza. Acompanhar os trabalhos e as trajetórias de Ceci Shiki, Bruna Beserra, Dinha Ribeiro e Raisal Christina permite uma exemplificação de que essas artistas ocuparam e ocupam a cidade através da arte urbana, como um fazer artístico político. No enfrentamento dos desafios – trazido várias vezes aqui nessa tese –, no campo profissional, pessoal, na luta para obtenção de segurança no espaço urbano, elas reafirmam a importância de suas presenças no campo da arte urbana, ampliando o debate político sobre as disputas de gênero na arte. Aqui a arte urbana, e especificamente o graffiti, foram trazidos também como campo de disputa, no entanto, diferentemente do seu uso associado tradicionalmente ao *hip hop* (uma das vertentes citadas no graffiti), as artistas usam dessa arte para a construção de novas camadas de significados, abordando questões como maternidade, um corpo grávido que disputa o espaço urbano na produção de graffiti, corpo feminino, raça e resistência.

Em *rede de relações e conexões como estratégia de resistência*, pude concluir a potência da construção dessas relações e rede de conexões, como uma microação de resistência para que artistas continuem a fazer arte urbana, indiquem outras artistas, bem como que nomes não sejam apagados, como o de Téia que se mantém nos relatos de tantas artistas. Aqui, há um vínculo (Sodré, 2014)²⁰⁵ enquanto uma rede apoio e conexões entre mulheres artistas, como Raisal Christina, que iniciou sua trajetória na arte urbana a partir do convite de Bruna Beserra para o evento “TudoAoMesmoTempo”, ou o Selo Coletivo, que emergiu de um espaço de fortalecimento e apoio entre amigas. As artistas atuaram com parceria não apenas no campo do profissional, com indicações, colaborações de trabalhos, mas na vida como um todo, no apoio em momentos de maternidade, na companhia na rua ao fazer um graffiti, bem como no reconhecimento e valorização de seus trabalhos. A construção dessa rede impactou e impacta diretamente no ingresso e continuidade da produção artística feminina na arte urbana, ao passo que rompe um isolamento cometido a mulheres dentro desse campo. Compreender que a troca de experiências, conhecimentos e oportunidades impulsiona a visibilidade de outras artistas

²⁰⁵ Para Sodré (2014) a visão da comunicação vai além do modelo tradicional de transmissão de informação. Para o autor, em vez de pensar a comunicação apenas como um processo linear entre emissor, mensagem e receptor, ele destaca a importância da dimensão relacional, ou seja, dos laços e conexões que se estabelecem entre as pessoas e os grupos sociais.

proporciona a criação de novos caminhos para futuras gerações de mulheres na arte urbana. Um vínculo de apoio mútuo é também se fortalecer.

Em *a ocupação do espaço urbano por mulheres – uma relação entre gênero, cidade e raça*, concludo, também como uma continuação do tópico anterior, como a pesquisa também permitiu uma reflexão sobre como o corpo feminino se inscreve na cidade. Ao estarem nas ruas, pintando graffiti, as artistas não apenas deixam marcas visíveis, mas desafiam também a lógica de disputa da cidade que limitam a presença das mulheres nos espaços públicos. A cidade, então, é apresentada também como um espaço de luta, ressignificada através da presença dessas mulheres e de seus graffiti. Desse modo, há de fato uma ocupação do espaço urbano por essas mulheres.

Em *a arte urbana como meio de comunicação enquanto relação e registro de vida*, concludo, primeiramente, que a relação entre a humanidade e as imagens não é contemporânea, mas vem sendo construída desde nossos antepassados. Portanto, nossa história não é transmitida apenas por palavras, mas também por imagens, representações visuais que medeiam nossas interações com a vida, com a outra/o outro, com o tempo e, conseqüentemente, com a história. Comunicar sentimentos, aspirações, protestos, ideias, relações com divindades ou “simplesmente” produzir algo por prazer estético tem sido um dos papéis da representação visual (Campos, 2007). Dessa forma, a visualidade é um elemento fundamental em nossa história e cultura, refletindo as formas como concebemos e interagimos, visualmente, com a realidade, atribuindo a ela diversos significados. Ora, o que vemos possibilita qual significado? Essa pergunta tem múltiplas saídas/respostas, pois é a partir da compreensão e da experiência individual de mundo que podemos desenvolver essa mediação entre o nosso pensar e a imagem vista. Nessa pesquisa, então, foi possível compreender a arte urbana, e o graffiti especificamente, como um meio comunicacional. Meio este que abordo não apenas como uma manifestação estética, mas como um testemunho da existência humana, uma forma de registro capaz de criar relações entre as pessoas. A comunicação entrou na pesquisa por um viés que proporciona relações, pois comunicar não é apenas informar, mas criar vínculos sociais; não acontece apenas na linguagem verbal ou nas mídias, mas nos afetos, nos gestos, nos rituais e nos modos de interação entre os indivíduos (Sodré, 2014).

Também pude compreender a comunicação (aqui através da arte urbana) como um registro contra a finitude, uma espécie de luta contra a morte e a nossa lembrança de que não somos imortais (Flusser, 2024). A arte dessas artistas funciona também (pensando no campo comunicacional) como um arquivo visual da cidade, onde suas histórias e narrativas se inscrevem nos muros, desafiando a efemeridade da cidade, bem como da própria arte urbana,

podendo ser apagada ou mantida por anos, mas que continuará a reverberar na memória daquelas e daqueles que viram. Sobre isso, Campos afirma que:

O graffiti não passa despercebido a quem vive no meio urbano, incorporou-se no imaginário citadino, vulgarizou-se enquanto signo presente na paisagem. Com maior ou menor surpresa vemos as paredes que nos são familiares renovarem se regularmente com escritos e personagens. «Que significam e quem os faz?». (Campos, 2007, p. 10).

A humanidade vive em constante tentativa de narração da vida e dos acontecimentos. Carvão, folhas, seiva de plantas, lápis, tinta, *spray*, tudo é avanço de técnica que permite a construção de imagens e, conseqüentemente, de mensagens. É compreensível, então, em plena Era Contemporânea, que se use o graffiti também como um testemunho sobre as narrações da vida. Trata-se de mais uma técnica, mais uma forma de estabelecer comunicação. Sobre o uso de técnicas e tecnologias como elemento crucial na narração da história das sociedades, Campos ainda afirma que:

A humanidade tem sido pródiga em realizações de ordem técnica e tecnológica que auxiliam na captação e controle do mundo por meios visuais. A visualidade é, assim, elemento crucial da nossa história e cultura. Reflete os modos como entendemos e agimos visualmente sobre a realidade, conferindo-lhe uma significação. (Campos, 2007, p. 9).

Pude compreender, então, a imagem como uma manifestação visual sobre a(s) cultura(s), possibilitando que interpretemos o comportamento humano. O graffiti, nesse contexto, apresenta-se como mais uma forma de expressão visual, possibilitando a mediação entre o emissor e o receptor sobre a narrativa das culturas. Sua ascensão, ao longo da história, conquistando espaços nas ruas, e até mesmo em galerias, reflete sua relevância cultural, apresentando-se também como um meio de inscrever experiências nas superfícies urbanas, contribuindo para a memória coletiva da cidade. Há uma fricção entre a organização social, o espaço público e a comunicação que pode ser proporcionada pelo graffiti, criando uma rede de significados. Cria-se uma rede cognitiva, engajando diretamente o público e o espaço urbano, proporcionando uma interface de trocas visuais simbólicas. Essa forma de arte utiliza técnicas e linguagens próprias de seu tempo, possibilitando uma reflexão sobre a sociedade atual e, configurando-se, assim, como um produto intrinsecamente ligado à sua época.

Por fim, concluí que *o uso do texto-caminho como narrativa inventiva da pesquisa*, proposto no decorrer da tese, foi fundamental para que a pesquisa acontecesse da forma como se deu, de uma forma rizomática, a partir de ramificações. O conceito também dialoga com uma das características da arte urbana: um processo fluido, dinâmico e em constante transformação. O texto-caminho, bem como a pesquisa, não estão reduzimos a análises teóricas, mas se

constroem no próprio fazer artístico do processo. Essa abordagem cartográfica não apenas documenta a arte urbana feminina em Fortaleza, mas também se torna **parte ativa do movimento de resistência e visibilização dessas mulheres**.

A arte produzida por mulheres, então, apresenta-se como um ato político e comunicacional, que possibilita a criação de novos significados para a cidade e suas relações de poder. As artistas aqui trazidas – e especificamente Ceci, Bruna, Dinha e Raisa – não ocupam apenas muros e ruas, mas também constroem narrativas, desafiando padrões e instaurando novos diálogos sobre o feminino na arte. A presença das artistas na arte urbana evidencia a cidade como um espaço de constante disputa – literal e metafórico –, onde essas mulheres registram e reivindicam visibilidade, segurança, equidade, pertencimento, reconhecimento. Suas artes nos muros da cidade funcionam também como uma mensagem política e resistência ao apagamento e à exclusão, friccionando um olhar e um debate para essas questões.

Por fim, propus, com essas escritas, um debate sobre a arte urbana enquanto um diálogo entre a cidade, o corpo feminino e a comunicação (como memória/registro e produtora de relações), onde cada graffiti possa ser entendido como meio de fricção, resistência e reflexão. Mais do que imagens, as artistas produzem cartografias de existências, proporcionando uma grande potência criativa e política. A presença de Ceci, Bruna, Dinha, Raisa e demais artistas de arte urbana ultrapassa a questão de representatividade quantitativa; suas presenças encostam em uma ideia de ressignificação da cidade, propondo um discurso visual capaz de disputar não apenas um lugar na arte, mas um lugar no mundo. A arte urbana, então, pode ser tida como um campo expandido da comunicação, capaz de comunicar debates sobre gênero, memória, cidade, e o que mais as artistas quiserem.

Assim sendo, e como o próprio nome do tópico apresenta, “**CONCLUINDO (UM PROCESSO CONTÍNUO)**”, proponho que olhemos sempre para as conexões que fazemos no decorrer da vida, e como pessoas e situações nos levam para o encontro de mais pessoas e mais situações, proporcionando diversas possibilidades. Estarmos dispostas e dispostos a deixar que tais experiências nos atravessem, nos afetem, é uma forma mais leve de viver. Não concluir ou limitar as possibilidades, apenas permanecer no entremeio, viver o entremeio. Que essas escritas (ou conversas) tenham conseguido transmitir as sensações, as emoções, os cheiros e as texturas das muitas mãos que me trouxeram até aqui. Que a viagem tenha sido boa, e a vista, contemplativa. Até a próxima!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- AMARAL, A. Etnografia e pesquisa em cibercultura: possibilidades e limitações. **Revista da USP**, São Paulo, n. 86, p. 122-135, jun./ago 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i86p122-135>.
- A-MI, J. A ação poético-conceitual do grafite no Maciço de Baturité. *In*: SILVA, S.; SILVA, S.; SOUSA, L.; SOUSA, I. **Educação & Ensino**. Rio de Janeiro: PoD Editora, 2017a. p. 17-45.
- A-MI, J. **Vivências com pesquisa em arte urbana no Ceará**: convosco componho. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017b.
- A-MI, J. Partilhando experiências na arte urbana: o coletivo Mulheres no Graffiti. **Revista Visualidades**, v. 17, p. 1-21, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v17.50477>.
- A-MI, J. Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico. **Arte e Ensaios**, [s. l.], v. 26, n. 40, P. 17-29, jul./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.2>.
- ARANTES, E. M. de M. Escutar. *In*: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (orgs.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 91-94.
- ARAÚJO, A. O. **Biograficidade**: a arte urbana na formação de si e do espaço. 2017. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27167>. Acesso em: 01 fev. de 2019.
- ARAÚJO, C. de G. S.; SILVA-REIS, D. Traduzir o feminismo: um subsídio decolonizador. *In*: SEMANA DE REFLEXÕES SOBRE NEGRITUDE, GÊNERO E RAÇA DO INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, 7., 2019, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: IFB, 2019. p. 204-219.
- BARREIRA, C.; BATISTA, É. **(In) segurança e sociedade**: treze lições. Fortaleza: Pontes Editores, 2011.
- BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.
- BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou insurreição pelos signos. **Revista Cinema/Cine Olho**, [s. l.], n. 5, p. 315-333, jul/ago 1979.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELMINO, Sílvia Helena. **Sinta na pele esta magia**: a propaganda turística do Ceará (1987-1994) / Sílvia Helena Belmino. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2018.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única** - obras escolhidas. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. III.

BENJAMIN, W. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, R. G. **O bairro Praia de Iracema entre o "adeus" e a "boemia"**: usos, apropriações e representações de um espaço urbano. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/6247>. Acesso em: 24 out. 2024.

BULHÕES, M. A. Museus de arte, das práticas coloniais aos desafios da virada digital. **Modos**: Revista de História da Arte, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 179-200, maio 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668410

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismos e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, R M. de. **Pintando a cidade**: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Aberta, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/765>. Acesso em: 24 out. 2024.

CAMPOS, R. **Porque pintamos a cidade?** uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século Edições, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Cidade do México: Grijalbo, 1990.

CANDAU, V. M.; RUSSO, K. Interculturalidade e educação na América Latina: uma construção plural, original e complexa. **Diálogo Educacional**, Paraná, v. 1, n. 29, p. 151-169, 2010. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S1981-416x2010000100009&script=sci_abstract. Acesso em: 24 out. 2024.

CANDAU, V. M. Diferenças, educação intercultural e decolonialidade: temas insurgentes. **Revista Espaço do Currículo**, João Pessoa, v. 13, n. esp., p. 678-686, dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-1579.2020v13nEspecial.54949>.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2013.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CHAGAS, J. A. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12663>. Acesso em: 24 out. 2024.

COELHO, T. **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

COSTA, R. M. da. **Graffiti & Street art** – a relação dos criadores de arte na rua com as novas tecnologias de informação e comunicação (dispositivos e plataformas online). 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2016. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/12806/1/RaquelCosta_67474_MCCTI.pdf. Acesso em: 24 out. 2024.

COUTINHO, P. A. **Brasiliana**: um gênero do colecionismo sobre o Brasil, da gênese à atualidade. 2024. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10. n. 1. p. 171-188, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>.

CRISÓSTOMO, F. V. C. da. **A violência impera nessa cidade**: reflexões sobre o medo de assaltos em Fortaleza-CE. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36808>. Acesso em: 24 out. 2024.

CURIEL, O. Construindo metodologias feministas desde o feminismo colonial. *In*: SEMANA DE REFLEXÕES SOBRE NEGRITUDE, GÊNERO E RAÇA DO INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, 7., 2019, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: IFB, 2019. p. 32-51.

FERRARA, L. D. A. Cidade: meio, mídia e mediação. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 39-53, abr. 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p39-53>.

DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Edições 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DEMOLY, K. R. A. **Pesquisa em Perspectiva**: percursos metodológicos na invenção da vida e do conhecimento. Mossoró: Editora UFERSA, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIÓGENES, G. M. dos S. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento hip-hop. São Paulo: Annablume, 1998.

DIÓGENES, G. M. dos S. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 43-67, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v46n1/rcs_v46n1a2.pdf. Acesso em: 22 de out. de 2024.

DIÓGENES, G. M. dos S. Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 115-134, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20500>. Acesso em: 22 de out. de 2024.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

FARIAS, C. G. **Um passeio enativo com Acidum**: arte urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14631>. Acesso em: 22 de out. de 2024.

FERREIRA, M. A. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2011. p. 1-10.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

FONSECA, C. **A poesia do acaso- na transversal da cidade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2003.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FUNARI, P. P. A. Propaganda, oralidade e escrita em Pompeia. *In*: REUNIÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 9., 1999, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 1997. p. 115-126. Disponível em: https://www.academia.edu/4831269/Propaganda_escrita_e_oralidade_em_Pompeia. Acesso em: 22 de out. de 2024.

GARCIA, M. **Expedição nebulosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOIS, W. F. Escritas (in)visíveis de quando o pesquisador se faz por intensidades. *In*: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015. p. 71-82. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 25 de out. de 2024.

GOODMAN, N. **Ways of worldmaking**. United States: Hackett Publishing Company, 1978.

GORCZEVSKI, Deisimer; GOIS, Wilma Farias. Pesquisar e inventar: experiências com a observação e o método da cartografia. *In*: FRANCISCO, D. J.; GORCZEVSKI, D.

GORCZEVSKI, D.; SANTOS, N. I. S. dos. Cartografia audiovisual e o vídeo como dispositivo de pesquisa-intervenção. *In*: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015. p. 55-69. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 25 de out. de 2024.

GUATTARI, F. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

INGOLD, T. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, [s. l.], v. 1. n. 19, p. 15-22, jan/abr. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>.

KASTRUP, V.; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal: Revista de Psicologia**, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 263-280, 29 ago. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200004>.

KASTRUP, V.; PASSOS, E. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa intervenção. *In*: CASTRO, L. R. de; BESSET, V. L. (Orgs.). **Pesquisa-intervenção na infância e juventude**. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2008. p. 465-489.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s. l.], n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 22 de out. de 2024.

LEMOS, Aliria Aiara Duarte. **Mapear é preciso: arte urbana, relações de poder e o Festival Concreto na cidade de Fortaleza**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Artes, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/62926/5/2019_dis_aadlemos.pdf. Acesso em: 06 de out. de 2022.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MATURANA, H. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. São Paulo: Workshopsy Livraria, 1995.

MIGNOLO, W. D. Novas reflexões sobre a "idéia da América Latina": a direita, a esquerda e a opção descolonial. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 53, p. 239-252, maio/ago. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792008000200004>.

MUSSE, M. F. **Narrativas fotográficas no Instagram**: autorrepresentação, identidades e novas sociabilidades. Florianópolis: Insular, 2017.

NOGUEIRA, P. Vocabulário indígena em uso na Província do Ceará, com explicações etymologicas, orthographicas, topographicas, históricas, therapeutica, etc. **Revista Trimensal do Instituto do Ceará**, Fortaleza, 1887.

NO Ceará dos grafites. Realizadora: Jo A-Mi. [s. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (43:30). Publicado pelo canal #trampos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pH74nR3ycqg&ab_channel=%23trampos>. Acesso em: 01 fev. de 2019.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 7-14.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-30.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* na cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 22 de out. de 2024.

PEREIRA, A. B. Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a ‘pixação’ como epitáfio de uma cidade vandalizada. **Revista de Estudios Sociales**, [s. l.], v.1, n. 72, p. 58-69, 2020. DOI: <https://doi.org/10.7440/res72.2020.05>.

- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almeida Net, 2009.
- RAGO, M. **Gênero e história**. Espanha: CNT-Compostela, 2012.
- RAMOS, C. M. A. **Grafite, pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996a.
- RANCIÈRE, J. **O dissenso**. *In*: NOVAES, A. (Org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. pp. 367-382.
- RECUERO, R. **Métodos mistos**: combinando etnografia e análise de redes sociais em estudos de mídia social. *E-papers*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 117-132, 2016.
- RODRIGUES, K. M.; BESSA, N. S. O grafite em Fortaleza. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 11, n. 20, p. 209-236, 2015. DOI: <https://doi.org/10.33956/tensoesmundiais.v11i20.426>.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- ROLNIK, S. **Pensamento, corpo e devir**. Uma perspectiva ético/ estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.
- RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Editora da Universitária Federal da Bahia, 2007.
- RÜDIGER, F. **As teorias da comunicação**. Porto Alegre: Penseo, 2011.
- SALLES, C. A. **As Redes de criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.
- SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTOS, B. S. Dilemas do nosso tempo: globalização, multiculturalismo e conhecimento. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 13-32, 2001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/41311>. Acesso em: 01 fev. de 2019.
- SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2019.
- SARAIVA, R. C. L. **Mensagens enviadas enquanto você estava desconectado**. Fortaleza: Editora Substância, 2014.
- SILVA, A. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições SESC, 2014.

SILVA, A. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, L. D. O. **De olho nos muros**: itinerário do graffiti em Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10935>. Acesso em: 22 de out. de 2022.

SODRÉ, M. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE A – DE ONDE VENHO

Penso que seja primordial contar/narrar de onde vim, por onde andei, o que percorri, que lugares reescrevi e o que de tudo isso ficou inscrito em mim. O processo de narrativa de mim e do mundo é o que me move, afinal, quando falo do mundo, também estou a falar de mim, bem como quando estou a falar de algo, alguém, algum lugar ou tempo, também coloco um pouco de mim nesse diálogo.

Dessa forma, então, essas escritas iniciam enquanto uma continuação das conversas e caminhos que fiz na dissertação *Mapear é preciso: arte urbana, relações de poder e o Festival Concreto na cidade de Fortaleza*²⁰⁶. As escritas, resultado de dois anos de pesquisa no mestrado em Artes pela Universidade Federal do Ceará, trouxeram uma análise sobre o Festival Concreto, Festival Internacional de Arte Urbana, isso porque eu – amante dos passeios demorados, das andanças “sem fim”, dos descobrimentos das ruas que já conheço de muito tempo – passei a revisitar o Centro da cidade de Fortaleza com outros olhos, os olhos de admiração pelas escrituras verticais nos prédios que me eram/são tão familiares. Sim, os graffiti. É deles que me refiro. Na observação da cidade (minha cidade) passei a observar os diversos graffiti que (porém de já algum tempo) estampavam o campo do olhar.

Conheci a arte urbana sem saber do que se tratava²⁰⁷. Muito cedo, por volta do final da década de 1980 e comecinho de 1990, com os bailes *funks* e as divisões territoriais das gangues nas periferias, no bairro Conjunto Novo Mondubim, local onde cresci, mais especificamente. Nessa época, o pixo já era algo comum nos bairros mais distantes, além de demarcações territoriais, podendo ou não ter relação com gangues.

Quem observa a cidade de Fortaleza, além da correria cotidiana, do barulho e do fervilhar de rotinas, consegue perceber que além das pessoas, estruturas de prédios e construções, acabamos por depararmo-nos com uma “capa” de intervenções artísticas que também ajudam a compor o cenário da cidade. Os graffiti potencializam um fazer com a cidade

²⁰⁶ Dissertação do Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, defendido em 2019.

²⁰⁷ O movimento artístico do graffiti foi circunscrito como estilo e expressão de rua, especialmente pela juventude transgressora, de Nova York e Filadélfia, e, principalmente, ao final da década de 1970 e início da década de 1980. Assim, o graffiti passou a ocupar as ruas das periferias e os vagões de trens estadunidenses (que, por sua circulação na cidade, tornaram-se um painel móvel singular) com *tags* (assinaturas dos grafiteiros) e posteriormente os *pieces*, abreviatura de *masterpiece*, obras que nasciam do desenvolvimento das *tags* (Chagas, 2015).

Já no Brasil compreende-se essa presença através de diversas vertentes já mencionadas acima, como *hip hop*, pixação, muralismo e artes plásticas. Em ambos os exemplos, a intencionalidade do ato também pode ser atribuída à demarcação de territórios, de mostrar que estão ali, que estão vivos – um pedido de visibilidade para a cidade – e também de incomodar ao passar alguma mensagem (Lemos, 2019).

através de símbolos, mensagens e alteração do comum. Comunicam o desejo da artista/ do artista. Quando nos voltamos para uma obra de graffiti na rua, podemos ter diversas representações, como o significado da obra para a/o artista que a fez, o processo criativo dessa obra, os significados múltiplos que podem ressoar a partir de cada pessoa que observa, a relação efêmera entre a obra e sua permanência na cidade.

De paisagem comum e efêmera ao interesse pela forma, função e representatividade(s) com as artistas/os artistas e aquelas/aqueles que a viam. A arte urbana tornou-se ponto de conversa entre mim e a cidade. Interessava-me suas múltiplas faces, o friccionar entre os olhares múltiplos das/dos que a observavam, seu poder contestatório, mensagens transmitidas, o que queriam comunicar, efemeridade, alteração da paisagem urbana, aceitação e rejeição. Tantas faces para uma única intervenção artística. Eis que a admiração se transmutou em interesse de pesquisa, iniciando-se e uma longa jornada. Primeiramente nos estudos e composição da dissertação do mestrado e, ao fim desse processo inicial, um novo interesse se fez em formato de tese.

Assim, a escrita para a produção da dissertação em Artes me proporcionou diversos contatos com artistas de arte urbana, bem como vivenciar um festival de arte urbana, acompanhar processos de criação de artistas, conversar sobre o que se faz presente no desenvolvimento de tal obra, observar as relações entre o campo do poder público e privado (e como se misturam e se confundem), mas, principalmente, observar mulheres artistas da arte urbana. Aqui foi se afunilando meu processo de pesquisa e, ao final da dissertação, prometi uma nova caminhada²⁰⁸, um reencontro, pois trazer narrativas femininas, em especial de mulheres que produzem arte urbana (graffiti), tornou-se urgente devido seu caráter de potência artística – e ao mesmo tempo emancipatório político – de disputa do corpo feminino por espaços – literais e metafóricos.

Eis que aqui estou a cumprir minha promessa, então. Ou seja, a mim interessava/interessa falar das mulheres, e, mais especificamente, sobre as artistas²⁰⁹ que

²⁰⁸LEMOS, Aliria Aiara Duarte. Mapear é preciso: Arte urbana, relações de poder e o Festival Concreto na cidade de Fortaleza / Aliria Aiara Duarte Lemos. – 2019. 185 f. : il.

²⁰⁹Sobre a questão do gênero (feminino) na arte urbana apresento como sendo necessária tal análise devido um crescente número de mulheres atuantes na área – bem como a ausência de informações sobre aquelas que participaram do crescimento da arte urbana desde a década de 90. De fato, há alguns estudos sobre arte urbana no cenário da pesquisa cearense (Chagas, 2015; Farias, 2015; Araújo, 2017; A-mi, 2017a, 2017b; Diógenes, 2017, Lemos, 2019), porém, em sua maioria, ainda não conseguem alcançar o debate gênero (feminino), discurso e poder na arte urbana. A pesquisa “Partilhando experiências de Arte Urbana: o coletivo Mulheres no Graffiti” (A-mi, 2019) traz um pouco dessa problemática ao pensar a atuação de mulheres no graffiti, mas ainda sem chegar no campo de análise do discurso enquanto marcação de poder.

grafitam as ruas da cidade. Não apenas em um cenário da arte urbana pela arte urbana, mas um fazer artístico na cidade enquanto corpos femininos. Ainda, compreendo que qualquer *fazer* do corpo feminino é um fazer político, pelo “simples” fato de ser um corpo feminino. Ou seja, uma análise sobre gênero a partir da narrativa dessas artistas, bem como a partir da minha narrativa também.

Ainda referindo-me a experiências vividas na dissertação, apresento aqui alguns questionamentos desenvolvidos com um grupo de mulheres (feito também na composição da dissertação), sobre o caminhar sozinha na cidade enquanto um corpo feminino e que apresentaram as seguintes respostas:

Andar sozinha na cidade é sempre estar atenta, sempre observando, sempre com medo e sempre ansiosa. Sempre se perguntando: Quem vai subir no ônibus? Quem vem do outro lado da rua? Será que essa roupa está chamando muita atenção? Será que esse Uber/taxi vai me levar pra outro lugar? É também sempre pensar em táticas de sobrevivência: andar em locais movimentados; entrar em lojas onde não vou comprar, só pra fugir de alguém; descer do ônibus antes do destino com medo de assalto e ter que pegar outro depois; subir em um ônibus que não pretendia pegar, com medo de alguém que vem em minha direção. (A.G.).²¹⁰

Andar a pé sempre foi algo que me deixou tensa, assustada. Sempre caminho rápido, olhando para baixo, torcendo que minha presença não seja percebida. Os comentários, toques e brincadeiras de homens acontecem 100% das vezes que estou na rua. (C. F.).

Na minha vida eu já fui assaltada tantas vezes que nem consigo contar... Acho que umas 12 (porque desde nova andava pra todo canto meio que sozinha mesmo)... Meu boy foi assaltado 1 vez! UMA! Tendo uma vida bem similar a minha. (L. D.).

Ser mulher e andar na cidade é desafiar a lógica patriarcal que nos ensinou a andar com medo. É erguer a cabeça, pisar forte, olhar no olho. É saber que o feminismo é uma luta diária, que muito avançamos, e muito temos a conquistar. É andar de mãos dadas com todas as mulheres do mundo. (A. A.).

Tenho muita raiva de sentir necessidade da proteção dos meus amigos homens. Homem não sabe o que é ter medo de estupro por andar só na rua. (D.M.).²¹¹

Mas afinal, por qual motivo trago esses discursos no início desta conversa? Ora, essas falas além de exemplificar situações que transbordam as experiências relacionadas com a arte urbana, também falam sobre um comportamento organizado exclusivamente baseado em violência de gênero (contra o gênero feminino, no caso). Aqui percebemos uma metodologia que só o corpo feminino é capaz de entender, o “para onde vai?”, “como vai?” e “com quem vai?”, a partir de pensamentos sobre ser mulher, exemplificado com o acompanhamento de

Entende-se por arte urbana como uma prática de resistência que opera a partir da leveza (Araújo, 2017). Assim, a escolha da arte urbana não se deu de forma aleatória, mas sim por também representar um espaço predominantemente masculino que requer constante conquista de espaço e que apresenta antes mesmo de características de atuações estéticas e artísticas, problemáticas que exigem libertação decolonial.

²¹⁰ O uso de siglas foi previamente acordado com as participantes.

²¹¹ Lemos, 2019.

artistas urbanas. Saliento que tais questionamentos surgem para corpos masculinos também, porém em uma ordem prática do organizacional da vida (no sentido da rotina), e não a partir de um temor por ser o que se é (medido pelo gênero)²¹². Essa é uma das questões que trago aqui, tentar transparecer onde e como essas violências (de gênero) acontecem, pois, tirar do campo do abstrato e do campo das ideias, trazendo para o campo do prático da rotina torna-se algo mais compreensível, no sentido de onde e como esses processos organizacionais, a partir do gênero, apresentam-se no campo prático da vida dessas mulheres.

Trazendo isso para a questão que abordo, desde as escritas na época de mestrado percebi, através de relatos e observações, que as artistas se preocupavam com situações relacionadas ao gênero (feminino) tanto quanto com a produção da obra de arte em si. Situações como: ir para a rua pintar, com quem ir, se será um grupo só de meninas ou se algum artista (homem) também irá “dar apoio”, quanto tempo ficará na produção da obra, são todas questões que não têm relação apenas com a obra em si, mas sim com o corpo feminino e como ainda há, inscrito nesses corpos, relações *colonizadoras* (Boaventura, 2009) e de *subalternidade* (Spivak, 2010)²¹³ elaboradas enquanto ação velada na Contemporaneidade.

Pensando nisso, percebe-se o processo de escrita como um fazer na continuidade, não há pausas, mas sim um entremeio. Ou seja, o falar sobre o sistema de artes, com especificidade no Festival Concreto, tem total relação com a pesquisa sobre mulheres na arte urbana, pois uma pesquisa se originou da outra. Uma entrada proporcionou essa saída. Destarte, eu enquanto *fazedora* dessas escritas para a pesquisa do doutorado que aborda mulheres artistas, trago relações com a pesquisadora e aluna do mestrado. Somos ambas a mesma pessoa (e, no entanto, já somos distintas) tentando, aqui, entrelaçar as vivências/experiências.

Assim, para criar essa teia de experiências é valioso entender que a pesquisa acompanha o processo de produção subjetiva, pois como mencionado anteriormente, parto de mim e de minhas experiências. Com isso, torna-se relevante abordar o que vivi/vivo no

²¹² Compreendo também que há marcadores de raça que também medeiam essas intersecções.

²¹³ “Já Spivak (2010), que é contra as tendências dos intelectuais ocidentais em sua obra *Pode o subalterno falar?*, aponta questões ainda mais profundas ao contestar que esses intelectuais se vestem do papel de representante do subalterno, mantendo o discurso e o conhecimento na mesma base institucionalizada, não havendo um deslocamento ou desconstrução do discurso e por consequente do poder. Ela afirma que os discursos das sociedades foram escritos por sujeitos que detinham o poder colocando o oprimido em um lugar de exclusão, longe da posição central da história na qual o subalterno é impedido de falar, e se assim o fizer, ninguém o ouvirá. Segundo a autora, o sujeito subalterno é aquele que pertence ‘às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante’ (Spivak, 2010, p. 14). A autora trata de questões fundamentais acerca do lugar de fala, quem fala e de onde parte essa fala ao questionar toda uma tradição de grandes pensadores que falam sobre a “subalternidade”, mas que não abrem um espaço para que esses próprios ‘subalternos’ possam falar” (Lemos, 2019).

pesquisar/criar/viver a partir de inspirações da cartografia de Barros e Kastrup (2015), Rolnik (2011) e Passos e Barros (2015), pois compreendo que se trata da forma inventiva dos meios e movimentos, moldando os processos como um todo. Sobre isso Rolnik fala que:

Restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. (Rolnik, 2011, p. 66).

Com isso, o método cartográfico ajuda a traçar estratégias no campo do desejo da pesquisa. Ou seja, entender que tudo pode ser alguma *entrada*²¹⁴ importante para a pesquisa, pois “[...] para o cartógrafo todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (Rolnik, 2011, p. 65). Mas como assim, saídas múltiplas? Ora, a entrada é uma situação, um afeto, uma vivência/experiência, algo que acontece e inicia-se por uma só entrada (um início), mas pode ter diversas saídas, no sentido de várias possibilidades situacionais, vivências/experiências. Trata-se de estar atenta a qualquer situação e fenômeno processual da pesquisa, pois o entremeio, o durante, o processo como um todo, já é a pesquisa em si, é deixar que os afetos tenham lugares no fazer pesquisa e adentrar nas ramificações dos tempos, pessoas, lugares, situações, que desaguam em mais tempos, pessoas, lugares e situações.

Essa explicação (pois penso que (a leitora/ o leitor) deva estar se questionando de onde vem esse desejo de falar sobre o processo) faz total sentido no decorrer dessas escritas, pois: 1) como, já dito antes, todo processo já é a própria pesquisa em si; além de que 2) no decorrer do texto fica muito claro como esse processo cartográfico aconteceu/acontece, organicamente, e constantemente, no surgir de situações, no encontrar de pessoas que me levam a novas pessoas. Nesse caso, pontuo especialmente situações de como algumas artistas apresentaram outras artistas, ramificando na construção de uma teia de relações afetivas, novos lugares, ou até aos mesmos lugares, mas com uma nova leitura espacial e situacional. Ou seja, o “[...] entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima [...] nem embaixo [...]. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão” (Barros; Kastrup, 2015, p. 57).

Quando “finalizei” a escrita da dissertação, falar sobre mulheres na arte urbana já havia se tornado uma urgência no expressar do processo e na vontade de colocar para o mundo tais questões, bem como construir uma teia de conexões entre mulheres, criando (todas juntas, e jamais apenas eu, por estar no espaço acadêmico) fissuras nesse sistema patriarcal e trazendo a

²¹⁴ Rolnik, 2011, p. 65.

relação entre nós como um processo de força e luta; pois o processo da fala revela também um poder; mas não a fala pela fala, e sim a fala que tem escuta. Sobre isso Foucault menciona que:

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo, e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (Foucault, 1996, p. 6).

Fica claro, a partir do autor, que a fala – a comunicação, o discurso – é veículo de poder e objeto de desejo, exercendo uma função de controle, limitação e autorização de quem fala e valida/autoriza regras. Ou seja, não é o falar por falar, pois se não há quem ouça – no sentido político, histórico e social – não há verdadeiramente uma fala. Assim, quando menciono, a partir do que pontua Foucault, que “a fala é veículo de poder e objeto de desejo” (Foucault, 1996), refiro-me que seja um instrumento importante na organização funcional que dita e manipula o contexto social. É sobre a importância que se tem nos espaços sociais, a ponto de que a fala exercida tenha realmente alguma importância nas estruturas sociais, ou seja, na composição e manutenção das culturas, das políticas públicas, dos planos de governo, nas organizações dos bairros, enfim, no que se quer mudar ou manter. Reforço, mais uma vez, que um dos pontos principais dessas escritas é a tentativa de trazer para o campo do “visível” tais conceitos que parecem tão distantes e abstratos, e que acabam por imobilizar e inviabilizar para uma grande maioria da população, onde os reais poderes estão, bem como o que é possível fazer para que a fala seja de fato ouvida. Penso que a compreensão e o desvelamento dessas estruturas ajudam a nos organizar enquanto personagens atuantes socialmente. Saber o que se quer e como fazer para que isso se concretize.

“Poder falar” é poder se posicionar socialmente, no sentido de que, por meio dela nos colocamos nas estruturas sociais que fazemos parte. A partir da linguagem, e conseqüentemente da comunicação, realizamos uma série de atividades que influenciam em diversos aspectos na nossa vida, como microações possíveis de poder ou abstenções. Dessa forma, penso a linguagem e a comunicação, o discurso em si, como uma força capaz de nos possibilitar visibilidade social.

Foucault (1996), em sua obra “A ordem do discurso”, afirma que ao se deter o discurso, detém-se conseqüentemente o poder. Ou seja, poder não é algo que se possa possuir, mas que se exerce ou se pratica (Foucault, 1996). Já Spivak (2010), em sua obra “Pode subalterno falar?”, afirma que os discursos das sociedades foram escritos por pessoas que

detinham o poder, colocando a oprimida/o oprimido em um lugar de exclusão, longe da posição central da história, na qual a subalterna/o subalterno é impedido de falar, pois ao se assim o fizer, ninguém a/o ouvirá. Segundo a autora, a subalterna/o subalterno é aquela/aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010, p. 13). A autora trata de questões fundamentais acerca do lugar de fala, quem fala e de onde parte essa fala ao questionar toda uma tradição de grandes pensadores que falam sobre a “subalternidade”, mas que não abrem um espaço para que esses as pessoas “subalternizadas” possam falar.

Pensar o discurso como uma forma de partilhar esse sensível é criar novas formas de desobediência que naturalizam a exclusão do sistema social. Esse processo de desnaturalização enquanto dissenso²¹⁵ é um conflito que gira em torno da partilha do sensível e suas relações entre o ver, falar, escutar, pensar. O dissenso, assim, age provocando fissuras em um sistema que priva muitas/muitos dessa partilha, desse lugar de visibilidade e da obtenção do discurso como resistência em um processo de subjetivação política que questiona quem fala e quem escuta.

Dessa forma, compreende-se que o mundo é marcado por constantes disputas e dissensos sobre os sensíveis partilhados, bem como sobre as estruturas que formam uma comunidade política. Ou seja, uma luta para a obtenção de discursos e para que tomemos para nós o lugar de interlocutor que deseja fazer falar, escutar e decidir.

De novo surge um questionamento, mas por que menciono a fala/comunicação/discurso no meio desse processo de escrita? Como bem disse, no processo inventivo (cartográfico) que estou a apresentar/apresento/apresentei, as entradas (encontros) são a própria pesquisa. E construir junto com as artistas esse campo acolhedor de diálogo é fazer com que essas falas, essas narrativas, perpetuem-se, chegando a diversos espaços, outras mulheres, outras mulheres artistas, outras/outros artistas, por entre a cidade, na academia/universidade e onde mais for possível chegar. Quanto mais se fala, mais há a possibilidade dessas falas serem escutadas, verdadeiramente escutadas. Afinal, foi assim que se iniciou/reiniciou esse processo de escrita: quando, em uma das saídas – ramificações dos encontros – conheci algumas das artistas que foram apresentadas aqui.

²¹⁵ “O dissenso não é, em princípio, o conflito entre os interesses ou as aspirações de diferentes grupos. É, num sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão” (Rancière, 2005, p. 51).

Mais ou menos pelos anos de 2018 e 2019, em meio a escritas decisivas da pesquisa de mestrado sobre arte urbana e sistema de arte, já não mais conseguia ignorar, e muito menos não pensar como um ponto de extrema importância sobre a questão das mulheres atuantes na arte urbana. Vinda de experiências em campo no observar com a cidade e com artistas, a arte urbana feita por mulheres me fascinava cada vez mais, e esse redirecionamento aconteceu naturalmente.

Desse modo, cheguei ao primeiro nome “escolhido”, Ceci Shiki²¹⁶. Grafiteira, ilustradora, arte-educadora, pesquisadora e mãe da Mel Shiki. Sim, uma mulher de muitas faces e muitos talentos. Ceci e eu nos conhecemos no curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, em 2018. Cursamos o mesmo mestrado, tínhamos a mesma orientadora, porém éramos de turmas diferentes, ela um ano à frente. Muito tranquila, guiava sua vida na leveza, mesmo em meio ao turbilhão que é o aprender a pesquisar no mestrado, ainda mais quando se é mãe e artista. Nossa conexão aconteceu espontaneamente, claro que por termos a mesma orientadora, a Prof. Dr.^a Deisimer Gorczewski, isso nos aproximou mais, além de participarmos do mesmo laboratório de pesquisa, o LAMUR, Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas. Aos poucos nossa amizade foi se desenvolvendo. Com atividades, oficinas e intervenções relacionadas ao graffiti, lambe e estêncil na comunidade do Serviluz. Ceci também havia feito parte da primeira formação do Selo Coletivo, grupo de quatro jovens artistas mulheres, no qual produziam uma série de ações que, dialogando com os conceitos de arte urbana, teve ampla repercussão de seus trabalhos entre os anos de 2009 e 2014, e retomando em 2018 apenas com duas integrantes, sendo Ceci uma delas. Muitas são as ações voltadas para arte urbana na qual Ceci fez e faz parte, sendo um dos grandes nomes do graffiti da cidade de Fortaleza.

Foi através de Ceci que o mapa (cartográfico), bem como o texto-caminho, de novo se expandia e se ramificava. Em meio a conversas sobre mulheres na arte urbana pedi que Ceci me dissesse alguns nomes que (para ela) eram fundamentais de serem tocados nessa pesquisa. A partir daí tive como referência Bruna Beserra²¹⁷, – artista urbana, ilustradora e parceira de pinturas de Ceci nas duas formações do Selo Coletivo – e de Alessandra Ribeiro²¹⁸, a Dinha²¹⁹, artista urbana, ilustradora e produtora cultural, além de grande expoente de movimentos antirracistas, representando isso em suas pinturas. Além das três artistas, cheguei também ao

²¹⁶ @cecishiki

²¹⁷ @brunabeserra

²¹⁸ @alessandraribeiro0

²¹⁹ Opto utilizar o nome Dinha no decorrer da escrita por ser um nome escolhido pela própria artista.

nome de Raisal Christina, ilustradora, escritora, artista de múltiplas faces, além de ser colega de curso de graduação e de algumas ações de arte urbana juntamente com Ceci e Bruna.

Assim, no decorrer da organização e pesquisas sobre como fazer essas escritas, segui olhando o que cada uma fazia, suas especificidades, suas técnicas, sobre o que falavam/pintavam. Não foi por acaso as “escolhas” – pois acho que o melhor termo seria afetação – por essas artistas. Todas têm um ponto específico muito importante inserido na arte urbana. Ceci e Bruna, com o Selo Coletivo²²⁰, apresentavam-se como o primeiro coletivo atuante só de mulheres na cidade de Fortaleza. Elas se fazem necessárias nessa pesquisa ao apresentarem um caráter de organização coletiva, além da importância de se fazer um registro dessas ações (no sentido de ser um dos marcos na história do graffiti na cidade de Fortaleza). Alessandra Ribeiro, a Dinha, traz consigo a resistência do debate antirracista, e propõe pintar mulheres pretas em suas obras para que outras mulheres pretas se identifiquem nos seus desenhos quando caminham na rua. Raisal aborda a pintura do corpo feminino e do retrato como forma de se aproximar das pessoas, como uma “excelente desculpa para conversar”, além de friccionar o debate sobre a liberdade sexual feminina. Assim, todas as artistas são pontos cruciais no debate sobre os feminismos como força política a partir de se seus corpos, suas histórias e narrativas. Abordar esse assunto possibilita um olhar crítico sobre as múltiplas violências (de gênero) que agem – disfarçadamente ainda na Contemporaneidade – em diversas esferas da vida social.

²²⁰ Colocar os nomes da primeira formação do selo coletivo

APÊNDICE B – DIÁRIO PANDÊMICO: UM REGISTRO SOBRE O FAZER DA PESQUISA

Em março de 2020 um novo ciclo iniciava-se enquanto aluna do Doutorado em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. As primeiras semanas são sempre as mais empolgantes. Conhecer novas/novas colegas, novas professoras e novos professores, ter uma nova pesquisa, ou continuar as ramificações que restaram no período do mestrado. Tudo isso é de extrema importância para mim enquanto pesquisadora. São coisas que me motivam, movem-me. Estar em um ambiente universitário que fomenta o fazer pesquisa é fundamental para que o pesquisar aconteça, no sentido de estar envolto em um ambiente de formas de produzir narrativas.

Mas então, eis que acontece a pandemia²²¹. Pensei por diversas vezes se deveria trazer isso nas escritas. Escrevi e reescrevi. Às vezes achando relevante, por outras pensando não fazer o menor sentido em ser citado tal acontecimento no meio da pesquisa de tese. Mas por fim percebi que não havia como não citar um acontecimento de tamanha relevância.

A pandemia da Covid-19 foi (e ainda continuava a ser no momento que escrevia essa tese) um momento de imenso caos. Iniciada em dezembro de 2019, seu primeiro caso foi dado na cidade de Wuhan, na província de Hubei, China, e tratava-se de uma cepa (tipo) de coronavírus que ainda não tinha sido encontrada em humanos²²². Assim, em janeiro de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII)²²³ – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional –, sendo constatado em fevereiro de 2020 o novo vírus SARS-CoV-2), responsável pelo Covid-19. Segundo a ESPII, uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional, tratava-se de “um evento extraordinário que poderia constituir um risco de saúde pública para outros países devido à disseminação internacional de

²²¹ O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade. A designação reconhece que, no momento, existem surtos de COVID-19 em vários países e regiões do mundo. Fonte: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-Covid-19>. Acesso em: 19 març. de 2022.

²²² Em 31 de dezembro de 2019, a China reportou, à Organização Mundial de Saúde (OMS), casos de uma grave pneumonia de origem desconhecida em Wuhan, na província de Hubei. A suspeita era de uma doença de origem zoonótica, já que os primeiros casos confirmados eram de frequentadores e trabalhadores do Mercado Atacadista de Frutos do Mar da região, que também vendiam animais vivos. Fonte: <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/todas-as-noticias/1853-especial-Covid-19-os-historiadores-e-a-pandemia.html>. Acesso em: 19 març. de 2022.

²²³ Outras doenças anteriores que também foram consideradas ESPII são: pandemia de H1N1, em abril de 2009; disseminação internacional de poliovírus, em maio de 2014; surto de Ebola na África Central, em agosto de 2014; disseminação do vírus zika e conseqüentemente de microcefalia e outras malformações, em fevereiro de 2016; surto de Ebola na República Democrática do Congo, em maio de 2018.

doenças; e potencialmente requeria uma resposta internacional coordenada e imediata”²²⁴. E foi exatamente o que aconteceu, em questão de dias a doença se espalhava exponencialmente de uma forma assustadora.

Em 07 de janeiro de 2020, um novo coronavírus foi identificado, também na China, como a causa dessa “pneumonia”. O vírus foi temporariamente nomeado de “2019-nCoV”. Em 9 de janeiro, ocorreu na China a primeira morte decorrente da nova doença. Em 20 de janeiro, autoridades sanitárias chinesas anunciaram que o novo vírus poderia ser transmitido entre humanos; dia em que o país também registrou um brusco aumento de novos casos. Em 23 de janeiro, a cidade de Wuhan foi colocada em quarentena. Ainda em janeiro, o mundo recebia da OMS o alerta sobre o risco de um surto mais amplo, fora do epicentro inicial, e cientistas chineses disponibilizaram a sequência genética do novo coronavírus. Casos crescentes da nova doença eram registrados fora da China, em outros países não só na Ásia, mas também na Europa e na América do Norte. Em fevereiro, a OMS passou a utilizar oficialmente o termo Covid-19 para a síndrome respiratória aguda grave causada pelo novo vírus, que também ganhou sua nomenclatura definitiva: Sars-CoV-2.²²⁵

O Brasil assistiu a algumas pandemias e endemias no decorrer do tempo, algumas chegaram ao nosso país, como a zika e a H1N1, porém não nas proporções da Covid-19. A zika teve um momento de grande disseminação aqui, e grande pavor devido a possibilidade de causar microcefalia ou más formações fetais em mulheres grávidas. Já a H1N1, quando estava chegando ao Brasil, já havia a possibilidade da vacina contra a doença, o que amenizou muito a contaminação. Ou seja, o Brasil não chegou a “sentir” de forma tão intensa essas doenças, bem como só assistiu ao desenvolver de proliferações de outras pandemias pelo mundo, como Ebola, o poliovírus e a disseminação em massa da H1N1 em outros países.

Com a pandemia da Covid-19, o nosso país, bem como o resto do mundo, foi assistindo ao caminhar da doença pelo mundo até a chegada ao Brasil, com o primeiro caso sendo diagnosticado na capital paulista no dia 26 de março de 2020²²⁶. Os sintomas variavam entre nenhum – que são os casos das pessoas assintomáticas, porém transmissíveis –, dores de cabeça, coriza, espirros, tosse, falta de ar, até a morte. O poder de disseminação também era altamente contagioso, sendo transmissível via ar, por gotículas de saliva – resultados de espirros, compartilhamentos de copos ou utensílios que se levavam à boca, beijos, ou apenas falar

²²⁴ <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-Covid-19>

²²⁵ Fonte: <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/todas-as-noticias/1853-especial-Covid-19-os-historiadores-e-a-pandemia.html>

²²⁶ O Ministério da Saúde confirmou, nesta quarta-feira (26/2), o primeiro caso de novo coronavírus em São Paulo. O homem de 61 anos deu entrada no Hospital Israelita Albert Einstein, nesta terça-feira (25/2), com histórico de viagem para Itália, região da Lombardia. O Ministério da Saúde, em conjunto com as secretarias estadual e municipal de São Paulo, investigava o caso desde então. A SES/SP e SMS/SP estão realizando a identificação dos contatos no domicílio, hospital e voo, com apoio da Anvisa junto à companhia aérea. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/coronavirus-brasil-confirma-primeiro-caso-da-doenca>. Acesso em: 19 març. de 2022.

próximo de outra pessoa –, ou pelo ar. Desse modo, a disseminação da Covid-19 foi se alastrando a níveis avassaladores, e, no meio disso, causando muita morte por ser uma doença nova, sem muitas informações. Não havia informação sobre transmissões, não havia vacina para seu combate.

Nosso país não tem a cultura de uso de máscaras como forma de prevenção de doenças transmissíveis pelo ar. Sempre fomos um país que assistia aos surtos de infecções gripais iniciarem e terminarem nos períodos chuvosos, mas sem uso de máscaras enquanto medidas a serem tomadas quanto a isso. Era “algo comum da estação”. Algumas pessoas se contaminavam e continuavam a exercer suas funções em meios sociais, no entanto, em absolutamente todos os lugares do Brasil foi implantado o uso obrigatório de máscaras²²⁷.

A rotina de todo o mundo foi alterada por essa doença respiratória extremamente mortal, como: isolamento social – afastando não só pessoas em contexto social, mas também de parentes –; suspensão de aulas presenciais e, posteriormente, uso do ensino a distância²²⁸; uso de máscaras faciais em público, para cobrir nariz e boca; cobertura da boca e nariz ao tossir ou espirrar; lavagem constante das mãos; limpeza de materiais trazidos da rua, como compras de supermercados ou de outros estabelecimentos; fechamento de estabelecimentos, como restaurantes, comércios, casas de shows, etc.; manter ambientes com constante circulação de vento; desinfecção constante, com álcool 70%, de superfícies; aderência ao *lockdown*²²⁹ em diversos países do mundo por diversos momentos da pandemia. No entanto, mesmo com todas essas medidas, até agora (19/03/2022), foram registrados o total de 13 a 18 milhões de mortes como causa do coronavírus.

Mas afinal, qual motivo trazer essas informações para o corpo da pesquisa? E por que com tamanha descrição? Ora, como já mencionado anteriormente, a pesquisa se faz como um todo e perpassa por absolutamente tudo. O próprio ato de escrever já traz em si parte do processo

²²⁷ Para evitar contaminação, o Ministério da Saúde recomenda medidas básicas de higiene, como lavar as mãos com água e sabão, utilizar lenço descartável para higiene nasal, cobrir o nariz e a boca com um lenço de papel quando espirrar ou tossir e jogá-lo no lixo. Evitar tocar olhos, nariz e boca sem que as mãos estejam limpas. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/coronavirus-brasil-confirma-primeiro-caso-da-doenca> Acesso em: 19 març. de 2022.

²²⁸ Milhares de instituições de ensino tiveram que se adaptar em questão de dias ao sistema de ensino a distância, e no meio disso, milhares de professoras e professores também tiveram que se adaptar ao sistema de ensino a distância. Em algumas instituições, geralmente as de ensino particular, com maior possibilidade financeira de recursos e treinamento de funcionários, conseguiram fazer essa migração de uma maneira mais rápida e melhor. Porém outras instituições, na sua maioria públicas, não tiveram o mesmo privilégio, o que fez com que professoras e professores tivessem que aprender sozinhas e sozinhos como adicionar essa nova realidade às suas metodologias diárias.

²²⁹ Expressão da língua inglesa que representa uma medida de reclusão e isolamento social extrema. Na pandemia, o *lockdown* serviu para que as pessoas não saíssem de casa, logo não aumentassem o nível de contaminação.

da pesquisa. A tentativa também é escrita, pois traz em si um processo de criação de conhecimento através da seleção dos fatos, memórias, sobre o que escrever. A escrita não é ação apenas de registro, como algo mecânico ou estático, não se pensa nela apenas sobre seu material final, mas durante todo seu esboço. A construção da tentativa de escrita já é escrita.

Deleuze (1992) afirma que escrever “é um fluxo entre outros”. Escrever, portanto, é invenção, é criação de linhas de fuga para a potência de vida. Nesse sentido, localizo o pesquisador como um escritor a produzir desvios nos modos de conceber o mundo a partir de suas experiências singulares e coletivas. A escrita vem como um devir, como um inacabamento, ou seja, como um processo. (Gois, 2015, p. 78-79).

Eu, enquanto pesquisadora, compreendo que não consigo me descolar do que passo e vivo, pois todas as experiências se fazem junto com a pesquisa, moldando-me e resultando no processo de ver o mundo e, conseqüentemente, de escrita. Não foi possível compor esse texto sem fazer essa menção, e creio que seja necessário trazer isso para que a pesquisa seja compreendida dentro desse cenário pandêmico, pois muito se alterou completamente com a chegada da Covid-19. Muito foi adaptado na pesquisa e creio que não apenas a minha, como diversas outras pesquisas, mesmo as que não estejam diretamente relacionadas com a área da tecnologia ou da saúde, trarão as nuances afetadas pela pandemia em suas vidas e em suas pesquisas.

No meu caso, senti-me completamente perdida. Como faria uma pesquisa sobre mulheres na arte urbana se não fosse possível sair à rua? Como acompanharia as artistas se nem mesmo elas estavam saindo de casa devido ao total pavor causado por essa doença? O que eu conseguiria apresentar após tantos anos de pesquisa? O que viraria a pesquisa? Conseguiria eu continuar a falar de mulheres na arte urbana ou deveria mudar completamente o assunto?

Por muitos meses diversas instituições de ensino (públicas e privadas) suspenderam as aulas, visando uma futura melhoria no quadro de saúde pública mundial. Na Universidade Federal do Ceará não foi diferente. Assim, por alguns meses, a UFC teve suas aulas suspensas devido ao cenário caótico, tendo aulas no sistema EAD até 2022 e retornando às suas atividades presenciais somente a partir do segundo semestre do mesmo ano.

Como eu iria fazer essa pesquisa, afinal? No entanto, como mencionado anteriormente, tudo que acontece durante a escrita é também pesquisa, apresentam-se como múltiplas saídas que são resultadas de encontros, experiências e vivências. Afinal, o que é a pesquisa se não uma narrativa dos fatos a partir da pesquisadora/ do pesquisador? A narrativa dos processos que se sucederam e se sucedem na pesquisa. Ou seja, é a compreensão do conhecimento através do

próprio conhecimento, pois o conteúdo do conhecimento é o próprio conhecimento (Maturana; Varela, 1995). Sobre isso, eu enquanto observadora, apenas sou capaz de entender verdadeiramente algo caso esteja verdadeiramente envolvida em uma experiência e não a partir de mera referência, pois:

O esforço é necessário por dois motivos: por um lado, porque se o leitor não suspender suas certezas, não poderá incorporar à sua experiência o que comunicaremos, como uma compreensão efetiva do fenômeno da cognição. Por outro lado, porque este livro precisamente mostrará, ao estudar de perto o fenômeno do conhecimento e nossas ações ocasionadas por ele, que toda experiência cognitiva envolve aquele que conhece de uma maneira pessoal, enraizada em sua estrutura biológica. E toda experiência de certeza é um fenômeno individual, cego ao ato cognitivo do outro, em uma solidão que, como veremos, é transcendida somente no mundo criado com esse outro. (Maturana; Varela, 1995, p. 61).

Escolho, portanto, vários momentos para a narrativa (na verdade sou afetada por esses momentos). Ou seja, a organização dos acontecimentos acaba por desenhar um processo rizomático, conceito da filosofia para a ideia de um pensamento não linear, aberto a experimentações, sem início, meio ou fim, pois tudo pode ser início, meio ou fim, ou meio fim e início, ou ainda, fim, início ou fim. A ordem é irrelevante, pois não há ordem, mas sim continuidades. Assim, no meio do plano de pesquisa de tese aconteceu uma pandemia, desestabilizando todos os planos de atuação social, psicológico, econômico, etc. É a partir desse contexto que devo retomar. É justamente por compreender que não há caminho a não ser o caminhar – no sentido de que a pesquisa se faz pesquisando e vivendo – que é tão importante pontuar a pandemia. Ainda sobre isso, Deleuze e Guattari falam que “a questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 27). Ainda sobre essa relação entre cartografia que se desdobra, penso que:

[...] somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] E constantemente as linhas se cruzam, se sobrepõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 77-76).

Mais uma vez, como retomar a pesquisa se os contatos sociais estavam todos suspensos?

Após alguns anos desde o início da pandemia, após a retomada das aulas do PPGCOM da UFC, tentativas e mais tentativas de retomada à rotina (possível), eis que a primeira notícia

sobre a chegada das primeiras vacinas no Brasil²³⁰. Um sopro de esperança. Assim, em junho de 2021, o melhor presente de aniversário que eu poderia ter tido: minha primeira dose da vacina (VIVA O SUS!). Com isso, poderia haver uma retomada das atividades externas, uma vida mais próxima do que estávamos acostumadas/acostumados. Uma chance de tentar reaver a rotina como conhecia. Andar na rua, encontrar pessoas, mesmo que com certa distância (a princípio), ir a lugares, sair e tomar um café. Assim, no meio da vida, também pude vislumbrar a retomada dos afazeres profissionais, da pesquisa, do encontrar com as artistas.

É como mencionado acima: “constantemente as linhas se cruzam, se sobrepõem a uma linha costumeira, se seguem por certo tempo” (Deleuze; Gattari, 2011). Desse modo, entrecruzando a vida, durante todo o período de março de 2020 e junho de 2021, a única coisa possível (tanto pela situação em que o mundo se encontrava como por ser a única coisa que eu conseguia fazer) era estar em contato, a distância, com algumas artistas que havia escolhido para acompanhar seus trabalhos e vidas para a pesquisa. Restava-me, então, “apenas” formas digitais de estar em contato com as pessoas. Aqui compreendo que esse “apenas”, não é tão pequeno assim. Deveras que é imenso, pois através dessas formas digitais consegui estabelecer um primeiro contato, bem como manter a comunicação (não só sobre a pesquisa, mas durante todo o tempo pandêmico) e interação social. Sobre isso, Sodré continua:

A questão candente é que até mesmo a restrita ideia de transmissão, expande-se para além dessa imprecisa “difusão cultural”, em vista da evidência de outro sentido para a genérica “comunicação” inerente ao que se tem chamado de *tecnologias da informação e da comunicação*, ou seja, a combinação do processamento de dados com a eletrônica e as telecomunicações. Comunicação configura-se aqui como forma de vida social ou um ecossistema tecnológico com valores humanos pautados pela realização eletrônica. No escopo do “ecossistema móvel”, calcula-se que o número de dispositivos interativos (*tablets, laptops, smartphones e netbooks*) já supera o da população do planeta (sete bilhões de pessoas). Mas no âmbito global da tecnociência, as formas tecnológicas de transmissão e codificação de sinais põem a comunicação no centro de uma metamorfose antropológica, que alguns analistas do fenômeno têm chamado de “pós-humanismo”. Nesta dimensão, o que se entende tradicionalmente por “mídia” é apenas uma pequena parte da questão, embora gire ao seu redor a quase totalidade dos estudos correntes de comunicação tanto no nível da reprodução acadêmica dos saberes quanto no plano das obras teóricas, em que tem existido uma notável confusão entre Teoria da Comunicação, Teoria da Informação, cibernética, informática, análise comunicacional etc. (Sodré, 2014, p.16).

²³⁰ “Brasília, Brasil, 21 de março de 2021 – O Brasil receberá, neste domingo (21), 1.022.400 doses de vacinas contra COVID-19 por meio do Mecanismo COVAX, um esforço global da Coalizão para Promoção de Inovações em prol da Preparação para Epidemias (CEPI), da Aliança Mundial para Vacinas e Imunização (Gavi), do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), da Organização Mundial da Saúde (OMS) e da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS)”. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/21-3-2021-brasil-recebera-primeiras-vacinas-contra-Covid-19-por-meio-do-mecanismo-covax>. Acesso em: 21 març. de 2022.

Sobre isso, de certo que ainda há uma ideia engessada sobre o campo da comunicação como um espaço para se falar do veículo de comunicação como jornal, revista, noticiários, rádio, e, na Contemporaneidade, através de diversas plataformas digitais possíveis pelo uso da internet. Compreendo que a forma como nos chegam as informações é algo importante, falar do rádio, da televisão, dos livros, etc. é de fato importante. Porém não há mais espaço para que se pense que comunicação seja apenas veículos físicos de se propagar comunicação. Como Sodré (2014) menciona acima, comunicar “é agir em comum” ou “deixar de agir em comum”, ou seja, é ação, ato de relacionar e organizar ideias socialmente, pois a comunicação só existe em sociedade.

Como mencionado anteriormente, a ansiedade sobre o que apresentar dessa pesquisa (ou até o que viria a ser essa pesquisa), era algo constante. Como iria transformar um ano de hiato em pesquisa se apenas me detive a conversar com algumas artistas via *app*²³¹ digital de mensagens? Porém, relembro mais uma vez que absolutamente tudo é processo de pesquisa. Assim, passei a pensar que conversas através dessas plataformas digitais também deveriam entrar no processo, pois, afinal, foi através delas que continuei, de alguma forma, a pensar sobre a pesquisa, a pensar sobre as mulheres na arte urbana.

O acompanhar da rotina das artistas pelo *Instagram* me lembrava do que tinha de fazer, fazia-me sentir interesse por suas vidas, seus “corres”²³² enquanto artistas, em um contexto que fazer arte urbana não estava sendo algo fácil de acontecer. Essa dificuldade de atuação em um momento tão complexo me fez admirá-las ainda mais por, mesmo em contexto pandêmico, continuarem a produzir arte, tentando resistir no campo de atuação através de vendas de obras, ou de compartilhamento de seus afazeres (o que, com certeza, proporcionou-me muita força ao assisti-las). Assim, sobre o reconhecimento desse processo de valoração de mensagens, bem como todo o processo comunicativo visual – a partir das imagens e vídeos –, sonoro – a partir de músicas, vídeos e áudios compartilhadas/compartilhados – percebi que vinha fazendo pesquisa e que, na verdade, nunca tinha parado. A vivência da pesquisa (que muitos entendem como coleta de dados) continuava a acontecer.

²³¹ Aplicativos digitais para celular.

²³² Gíria que representa atividades ou trabalhos a fazer. Resolver problemas.

**APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM A DINHA APÓS A
OFICINA DE GRAFFITI (30 DE MARÇO DE 2022)**

ALIRIA: Eu sei que você já falou e já deve estar morta de cansada... mas é sobre o começo da sua trajetória nas artes e no grafite, né.

DINHA: Pronto, a minha trajetória ela iniciou desde pequena. Eu sempre gosto de falar... quando eu falo da minha história eu início sempre falando quando eu era pequena e gosto muito de falar da minha vó como uma das minhas maiores influências, assim, de eu tá iniciando dentro da arte, não no graffiti, o graffiti só depois de alguns anos é que eu me inseri no graffiti. Mas eu comecei nas artes desenhando por influência da minha vó. Isso desde que eu me entendo por gente, né, quando era pequena. Que minha vó pintava em tecido e ela me dava os desenhos preu ampliar e ela via que aquilo funcionava, ela sempre ficava me influenciando, me dando outros desenhos pra eu tá ampliando pra ela colocar dentro do... no tecido. Esse foi meu início dentro da arte. Do grafite ele se deu... isso foi lá para 2007 2007/2008, antes de iniciar mesmo, que foi quando eu conheci... eu já andava dentro do movimento do graffiti, mas eu não grafitava. Isso em Recife, que eu já andava nos movimentos culturais. Eu andava de skate, porque lá o movimento *hip hop* era muito forte. Tinha um grupo que era RRS que era o Rede de Resistência Solidária, que era onde a galera se reunia toda semana, último domingo do mês, pra realizar uma ação comunitária em algum bairro de Recife. E foi a partir daí que eu comecei a andar dentro dos movimentos, tocava maracatu, dos movimentos negros e tal. 2007 pra 2008. Aí, quando foi em 2008 eu com uma amiga minha, do nada... aí tinha acabado de acontecer um dos mutirões, né, que acontecia, do RRS, da Rede Resistência, aí essa minha amiga era pixadora, aí encontrou com esse amigo nosso, que ela pediu uma lata para riscar, e eu “deixa eu utilizar aqui para ver se dá certo”. E quando eu tô mexendo na lata esse meu amigo diz “ei Dinha”, mas na época eu ainda não era Dinha. Porque eu era conhecida como Sandrinha, né, um apelido. Dinha só veio aparecer depois. Aí ele “Ei Sandrinha, tu num pinta, não?”, eu “não”, “poxa, mas é porque tu tem uma coordenação muito boa, você deveria começar a pintar e tal”. Aí eu “massa”. No mesmo dia ele me apresentou um grupo de mulheres, que era as meninas que tava organizando o primeiro mutirão de graffiti feminino que foi o Trincheira Tintas, que parte daí que eu conheci uma das antigas, uma das primeiras grafiteiras de Recife. E foi a partir daí que o iniciei. Em 2009 eu dei uma parada e em 2010 eu volto de novo a grafitar. A partir de 2010, mesmo, é que eu início mesmo até com força. Sim! Foi aí aonde eu me devolvi, porque o grafite ele me deu uma profissão, né, que foi a educação social. Que foi através do graffiti

que eu comecei a tá ensinando e fazendo oficinas, né. Aí esse foi meu início dentro do lado da arte e dentro do graffiti.

ALIRIA: Assim, a minha pesquisa... ela é basicamente sobre mulheres na arte urbana e toda essa questão de gênero que envolve isso. Eu queria saber um pouco de ti, sobre: o que tu acha de tu enquanto mulher, enquanto um corpo feminino, tá na cidade, tá no meio da rua e tá grafitando? Quais são as nuances que acontece contigo que tu pensa, que tu se organiza, além do desenho que tu vai fazer, por tu ser mulher. Se tem, se não tem.

DINHA: Até tem. Porque eu, como corpo feminino no meio da rua, de alguma forma é uma forma de resistência. Tanto como representação como quebra de paradigmas. E também como resistência por estar na arte. Porque você está dentro do graffiti não é fácil. E vai fazer 14 anos que eu estou dentro do graffiti. E que nem eu tinha dito, o graffiti que me deu uma profissão e se eu não fizesse graffiti eu não sabia que eu estaria fazendo, entendeu?! Pra mim é uma resistência viver, porque arte no Brasil é complicado você para sobreviver só de arte é muito difícil. Muitas muitas vezes eu parei assim, tipo, tive que trabalhar para poder ter sustento, tornar o graffiti como uma forma de hobby e não hoje como eu levo como uma forma de profissão, né. Pra mim o graffiti é minha profissão, é o que paga minhas contas, é o que paga minha alimentação. Tudo que eu faço é através do graffiti. As pessoas que eu conheço, os lugares que eu chego. Então eu como mulher, como mulher artista, eu e meu corpo estar nesse espaço é uma forma de resistência de ambas as partes, social, financeira. Porque eu ainda insisto, né. Até um dia desse eu tava pensando assim, sempre vem aquele “ah, vou desistir, vou procurar outra coisa, vou procurar emprego. Não quero grafitar mais”. Mas quando eu paro e penso de tudo que eu construí até agora, eu “Não, eu tenho que tá resistindo!” Então, eu como mulher é uma forma de resistência em ambas as partes: gênero e representação. Porque o meu trabalho eu levo a Negritude, né. A questão da mulher negra.

ALIRIA: Era isso que eu já ia perguntar. O que tu quer comunicar com o graffiti?

DINHA: Eu quero levar a igualdade, né. A representatividade. Que nem na oficina que eu tinha dado, né, que eu dei. Sempre que eu pinto. Se eu pinte aqui e uma pessoa se identificou, uma criança, uma mulher, significa aquele trabalho de dizer assim “ai, tia parece comigo. Ah, não, parece com fulana” isso já é o que vale para mim. Essa representação. Porque eu não tive isso quando eu era menor. Quando eu era pequena eu não tinha referências negras dentro da minha

comunidade, nem dentro da minha família. Por mais que a minha família seja negra, as pessoas da minha família e elas não cultuavam essa questão da identidade racial. Até pela minha criação, por minha vó ser evangélica e ter essas questões, eu tive um embate aí. Só depois quando eu me inseri no graffiti, me inseri nesse movimento cultural de Recife, foi quando eu tive o reconhecimento do que eu sou. Da questão racial. E é isso que eu tento levar pros meus trabalhos. Tanto a questão racial, de ancestralidade, da religião afrodiaspórica. Eu sempre tento focar muito nisso. Mesmo eu não sendo da religião, mas eu tenho um pouco da... da Umbanda, eu tenho sempre levar isso.

ALIRIA: E o que tu acha dessa rede de conexão de grafiteira? O que que é isso? Como é que acontece? Ajuda? Atrapalha? Como é?

DINHA: Eu acho que ajuda muito e é muito louco, porque eu acho que foi a partir de 2012 que eu comecei a viajar para outros lugares. Eu sempre ficava na minha cidade. Em 2012 eu participei do meu primeiro evento que foi no Rio. Eu tinha acabado de sair do trabalho. O dinheiro da minha rescisão eu peguei, juntei tudo e fui pro Rio. Passei um final de semana no Rio e abriu minha mente, assim. E é muito louco porque é uma rede de pessoas que não se conhece pessoalmente, mas que sai da sua cidade para ir para outra cidade, para casa de um grafiteiro que só viu pela internet e que aquela pessoa vai receber você na sua casa na casa dele. Ele lhe recebe, como se já conhecesse você há muito tempo e que cria essa conexão, né, esses laços de grafiteiros.

ALIRIA: Mas isso aí é entre grafiteiros e grafiteiras, né? Eu queria saber mesmo, assim, sobre as grafiteiras. As mulheres artistas.

DINHA: Sim, e ainda vai mais além do que isso, né, a conexão, né. Porque eu acho que tem mais... como é que eu posso dizer, tem mais consistência, tem mais verdade sendo mulher para mulher, porque hoje, hoje tem uma rede muito grande de mulheres dentro do Brasil, aonde todas se conhecem, e mesmo se num se conhecer pessoalmente, você conhece pelas redes. Eu... tem uma menina lá do Rio de Janeiro, que eu não conheço ela pessoalmente, mas eu conheço ela, o trabalho dela, e ela conhece meu trabalho e que a gente troca mensagem. Troca... troca curtidas e empatia no trabalho da outra e que aquilo ali cria um laço. E que sendo ela, você tem um tipo de intimidade, “ah, eu vou lá pro Rio” e mesmo se você não for ficar na casa dela, “não, vamo marcar de pintar” e acaba criando conexões, né. Eu acho que é mais além do que se fosse

grafiteiro para grafiteira. Mas quando é grafiteira pra grafiteira, a conexão é bem além, né. Porque a gente sabe, né o que a gente passa no dia a dia, né. A gente sabe da força que precisa de ter outra mana nos impulsionando a pintar.

ALIRIA: Eu vejo muito isso no grupo [de *whatsapp*], né?

DINHA: Sim, o Deusas [Grupo Mulheres nos muros).

ALIRIA: Eu não participo muito, né. Mas eu tô sempre acompanhando, sempre assistindo. Eu vejo uma coisa que é muito presente, que além de ficar compartilhando eventos, compartilhando coisas que vão ter, é de fazer certas denúncias de algum tipo de comportamento de grafiteiro. Eu acho isso massa.

DINHA: Sim, sim. E por mais que eu não esteja ali atuante, eu vejo muito daquela forma assim. Eu já tive meu momento, a minha época. Agora quem tem que estar construindo essa continuidade, é essas meninas mesmo. Tipo, eu olho e é isso mesmo que elas têm que tá fazendo. Se juntando, vindo pra oficina, marcando presença nos eventos, entendeu. Por mais que não tenha aquele convite, mas elas vindo é uma forma da presença dela ali, de dizer que ela está, que elas estão lá, né. E isso é importante. E o bastão, as coisas elas têm que ser dada. Elas têm que dar continuidade. Isso é o que vale, né.

ALIRIA: E tu pinta só?

DINHA: Eu já pintei uma vez. Hoje, assim, com a demanda do dia a dia, eu não tenho mais tanta... eu num tenho nem tempo de tá pintando sozinha. Geralmente quando eu num pinto só, eu tô pintando em grupo. Pinto com meu companheiro. A gente tenta sempre tá pintando junto. Mas teve uma época, no começo do começo do meu processo, que eu tava em casa a fim de pintar, num tinha ninguém pra pintar... eu fui pintar sozinha na rua. É meio arriscado. É um pouco arriscado? É! Mas eu procurava sempre locais que tivesse grande circulação. Aconteceu na minha vida umas três vezes, em alguns muros que eu já sabia que era de boa de pintar. Só um deles... isso foi em Recife ainda, né... só um deles que, tipo, só o segurança lá do prédio que não deixou. Mas ele foi supereducado, pediu pra eu ir de dia.

ALIRIA: Sempre de dia?

DINHA: Sempre de dia. Eu nunca pinte de noite sozinha e nem com ninguém.

ALIRIA: Por que?

DINHA: Eu tinha medo, né.

ALIRIA: Do que?

DINHA: Assédio, estupro. Um carro parar e me levar. Enfim, nunca de noite. De noite nunca. Nem com ninguém, nem com outras pessoas. A noite só quando... assim, nos eventos de graffiti é como se fosse uma celebração ali. Uma galera, tá todo mundo se juntando. Tá todo mundo do graffiti se reunindo, aí saía. Tava no evento, aí saía de madrugada, saía de madrugada dum canto pro outro. Todo mundo pintando e pixando e sair fazendo algazarra. Já aconteceu algumas vezes. Mas assim de marcar de pintar de noite não.

ALIRIA: E como foi a pandemia? Assim, né, ainda está sendo, né. Mas o quente da pandemia que ninguém podia sair, que não tinha condição, né.

DINHA: Pra mim, particularmente, assim, porque eu achei... eu achei... eu achei que seria um pouco pior, né. Assim, na questão financeira. Como o graffiti pra mim era minha forma de me sustentar, pra mim eu achava que seria um pouco pior. Mas num foi nem tanto assim, porque teve uns editais. Teve o auxílio, né, na questão financeira. Na questão mesmo de pintar foi um pouco assim, entre aspas, foi ruim porque eu tinha recém vindo de um evento que me fez, assim, abrir a mente, quando eu vim lá do “Nosostros”, que foi um evento no Chile. Quando eu acabei de vir do evento, três dias depois fechou. Quase que eu ficava presa no Chile. Algumas amigas minhas ficaram presas, assim, durante meses. Não conseguiu voltar para os países dela porque ficaram presas lá. E assim, quando eu cheguei, eu já tava um turbilhão, cheia de ideias para fazer que eu tinha aprendido lá, atrás das trocas, e que eu queria pôr em prática na rua eu não consegui. Aí eu tive que recorrer a tela, né. Foi quando eu voltei a tá pintando em tela e tal. Foi durante o processo da pandemia. Mas foi um pouco complicado assim, teve os bloqueios criativos. Além dos bloqueios criativos, eu também desarnei. Acho que foi a época que eu mais pinte. Acho que eu pinte umas 10 telas em um pequeno período... um curto período de tempo. Eu consegui pintar muito, porque eu tava muito cheia de informação e queria

botar em prática. Era, e eu tava em prática, eu tava filmando. Tudo dentro de casa depois. Filmando em casa. Depois, no final de 2020, quando começou a ter flexibilidade, começou a flexibilizar um pouquinho, aí eu participei do Arte Urbana na PI, aí foi o que melhorou um pouquinho. Mas depois disso voltou as coisas ir voltando aos poucos. Os festivais pequenos. Cheguei a ir, ano passado, no começo no passado, pra Manaus. Mesmo com aquele... porque Manaus tava no alto né.

ALIRIA: Teve o Concreto também, né? O Festival.

DINHA: Foi, teve o Concreto. No final do ano passado.

ALIRIA: Eu queria saber como é que é a sua relação com as meninas do Selo [Coletivo]. Eu sei que vocês são muito parceiras. E também com a Georgia.

DINHA: Ei, as meninas do selo, pra mim, assim, eu sempre... digo quando cheguei aqui no Ceará... porque eu sou de Recife e quando eu cheguei aqui em Fortaleza eu já conhecia as grafiteiras, né. Não conhecia fisicamente a Téia, mas eu já conhecia a Vivi, a Aninha, a Kel²³³, já conhecia pessoalmente elas, né. E tipo, né, por eu já conhecer, já ter um certo nível de amizade. Mas quando ... eu acabei conhecendo a Téia um mês antes dela falecer, um mês antes eu cheguei a conhecer ela e pessoalmente, né, porque eu já conhecia a história dela, mas eu não conhecia ela pessoalmente. Mas quando eu cheguei aqui eu fiquei muito muito muito com as meninas do Selo, a Bruna e a Ceci. Hoje a gente tem uma relação mais direta, a gente tenta buscar uma da outra, né. A gente tem um grupo, a gente conversa muito. É as meninas que eu tô mais conversando, que eu tenho mais conversado... com elas, né. Mas elas, para mim, é as pessoas principais, assim. Quando eu cheguei aqui em Fortaleza foram elas que me acolheram. E que são pessoas que eu levar para minha vida toda, assim. A Georgia eu conheço a Georgia há pouco tempo, assim. A gente tem um laço, a gente se conhece, mas em relação às meninas do Selo, né, o sentimento de carinho e de amizade mesmo e de companheirismo eu tenho mais com as meninas.

ALIRIA: Tu acha que esse sentimento de amizade ele ajuda no graffiti?

²³³ Membros do Aziladas Crew, juntamente com Téia.

DINHA: Sim, sim! Tanto no graffiti, na relação de troca... de indicações também. Eu tô aqui hoje, tô aqui dando a oficina hoje graças às meninas do Selo. É, porque ia ser só a Bruna e a Ceci, como Selo, aí a menina ainda não tinha fechado com as meninas dos Terroristas [Del Amor] e tava tentando fechar. Aí a Bruna foi e me indicou. Aí a gente foi e dividiu o cachê que seria das duas vai dividir em três.

ALIRIA: Inclusive eu te encontrei por indicação da Ceci. Porque tipo assim, eu comecei a conhecer mais esse mundo do graffiti porque a gente era do mestrado e a gente tinha a mesma orientadora. E aí quando eu falei “mulher, agora tô precisando mulheres no grafite, e eu e eu queria construir contigo me diz aí os nomes que tu acha foda” e foi a primeira pessoa que ela disse “a Dinha!”.

DINHA: Porque é justamente isso, essa troca que a gente tem de uma tá indicando a outra. E não é nem só da questão da amizade.

ALIRIA: Ela não falou nem disso. Ela falou pela questão da representatividade, que é superimportante. Que é uma questão muito forte na minha pesquisa que eu quero que tenha, sabe. Pois é, basicamente foi por causa disso. E pela tua expertise, né.

DINHA: É bem isso também. Não é só o nosso laço que a gente tem, assim, de carinho. Quase todo dia a gente tá se comunicando. Durante a pandemia acho que uma das meninas que mais me comuniquei desse processo assim, até pra desopilar da mente. E hoje a gente tipo, até quando eu tive algumas dificuldades aqui na cidade a Bruna tava sempre apta ali a me ajudar. Eu fui várias vezes para casa dela, ela me recebeu na casa dela, a mãe dela. A Ceci também, me recebeu muito bem. Elas que abriram, assim, até eu conhecer algumas pessoas da cidade, além de começar a trabalhar quando cheguei aqui. Eu cheguei 2014, aí 2016 eu comecei a trabalhar no Cuca e foi aonde também foi um lugar que me possibilitou a conhecer outras pessoas. Fora esse lugar que eu trabalhei [como educadora social] eu passei dois anos e pouco lá. Aí depois... depois do trabalho as minhas também são responsáveis, assim por tá me inserindo dentro da cidade, né. Me mostrar

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RAISA CHRISTINA (10 DE JANEIRO DE 2024)

ALIRIA: Vamos começar eu queria que tu me dissesse um pouco sobre o panorama temporal das tuas obras na arte urbana porque tu já tem uma trajetória muito longa na ilustração na arte como um todo. Eu queria saber como foi essa passagem para arte urbana como essa trajetória.

RAISA: Eu lembro que foi no festival, um projeto que a Bruna Bezerra tinha organizado, que chamava TudoAoMesmoTempo e que na época aconteceu na Vila das Artes. Na época, eu tava realizando uma pesquisa no mestrado que tinha a ver com o trajetos que os skatistas faziam ali saindo Benfica indo pela cidade, então tinha, eu já tinha essa vontade de de alguma maneira como eu vinha lendo muita teoria sobre cidade e sobre percursos, né sobre errância eu pensava que eu poderia intervir de alguma maneira com o meu trabalho na pintura, né, esse trabalho figurativo e mas assim, não foi algo que surgiu de uma de uma necessidade assim. Eu não sei se eu teria realizado sozinha, né, então isso do convite foi toda a diferença, porque quando a Bruna organizou esse projeto ela convidou muito amigos... é... alguns amigos que já trabalhavam com arte urbana. E aí eu pensei assim por ela ter acreditado, né, que eu poderia fazer algo nessa coisa de mural. Era como se fosse um espaço meio de ruína na época, que o lugar que hoje a casa do Barão de Camocim. Entre a casa do Barão de Camocim e a Vila das Artes, ali a casa do meio que a gente chamava, que era um espaço ali meio que os fundos da casa do Barão que tava meio abandonado. Então seria uma maneira de ocupar aquelas ruínas que tavam... como elas ficam naquele... como é que a gente chama ali uma... é quase uma travessa, né. Não tinha tanto contato com os passantes ali, talvez não iriam direto para lá, mas era mais o público da própria Vila, né, e dos sindicatos que tem ali, né. Então o fato dela ter me convidado acho que fez me fez acreditar que eu podia pintar em grande escala, né. E aí eu lembro que foi muito interessante entender... isso é uma coisa que a gente entende intuitivamente muito rápido, que o extensor realmente é algo que torna do teu braço comprido bastante, né. E você consegue manter uma distância ali para observar o todo, né, da sua composição. E eu achei isso do extensor mágico, que você poder colocar o pincel, um rolinho e de repente o teu braço tá bem grande e você não perde ali a noção do todo. Ainda que quando você chegasse pertinho, você tem a impressão de que você tá sendo engolida por aquilo, e isso por causa um estranhamento, né. Porque eu fui fazer um retrato, na época, de um dos skatistas que eu pesquisei, que ele tem um capítulo lá na minha dissertação e ele realmente habitava aquele espaço ali do centro perto da Vila, né, fazia malabares também ali perto. E aí quando ela

chamou eu pensei “ah, tem tudo a ver”, que eu falo dele falo de cidade queria fazer uma espécie de homenagem, né. E aí eu fiz o retrato dele lá e aí foi interessante ver que um corpo, né, um rosto poderia ter uma dimensão além do meu próprio tamanho, né.

ALIRIA: E o que é que tu acha de diferente das pinturas que tu já fazia para pintura no muro mesmo, né?

RAISA: Mas aí eu acho que tem vários detalhes, assim. O tamanho da pincelada, né, isso muda a estética mesmo do seu trabalho, né. Como eu sempre gostei de criar a partir de mancha, eu gosto de usar o pastel óleo largo, né, a coisa do bastão ou do pincel largo. Pra mim já é uma maneira de modelar essa pincelada, essa mancha grande, né. Então o rolinho me deu essa ideia nessa essa possibilidade de criar camadas e volume, mas o acabamento é diferente, né. Quando você faz ali um trabalho, ali na tela que você consegue abarcar, né, ali para os seus braços, é diferente porque parece que a coisa quando cresce, pelo menos para mim no meu trabalho, né, ficou cada vez menos realista e isso eu achei interessante também porque eu eu tinha vontade de não me demorar muito. Assim, é para mim era claro que a dinâmica de um trabalho que você faz no lugar aberto na rua tinha que ser algo mais veloz. Assim, eu acho que não sei se tem a ver com o próprio ritmo da cidade, né, mas eu não queria ficar pintando quando a gente fica sem luz claro, né, ver uma iluminação artificial é estranho. Então acho que isso me dava uma vontade de querer compor rapidamente, e isso também vai deixando o trabalho mais abstrato, né, porque aí você não quer se demorar nos detalhes. E aí eu acho que isso me deu uma desenvoltura que no tamanho ali pequeno você não tem tanto, você tem já querer controlar demais e trabalhar também com a coisa do imprevisto de... eu gosto de colocar a tinta bem líquida e aí quando você, de repente, joga ali um pincel, um rolinho e ele tá com a tinta ainda mole demais, ela escorre e você não tinha planejado aquilo... é... isso pode ser uma frustração, né. Então ou você incorpora ou você vai achar que aquilo é um erro e só que, assim, você não pega uma parede, né, amassa e joga fora, tá lá. Então é muito interessante de lidar com o que não tava ali planejado no esboço, né, que você faz.

ALIRIA: E tu usa alguma técnica para aumentar a escala? Porque alguns artistas fazem o desenho aí coloca na grade, tentam transpor essa grade para parede. Já que tu veio, né, do papel do muro.

RAISA: Eu, no início, eu não tinha a menor ideia como é que fazia isso, assim, de trabalhar com um projeto ali e colocar, né, na escala que eu queria. Então, por exemplo, esses primeiros

trabalhos eu falei do TudoAoMesmoTempo, né, mas aí depois eu fiz um trabalho no predinho, né, de dois andares numa edição do concreto e aí depois participei de um projeto UrbanoArte e também tive que trabalhar não só com a escala é mais alta, mas também com planos horizontais muito grande, né. E aí é uma coisa de compor que de início eu não tinha ideia mesmo como fazer isso matematicamente, né. E aí eu fazia no olhometro, eu tinha ali uma referência, né, porque eu desenhado e tendo a noção apenas ali do formato se era algo mais retangular, né, ou se era mais horizontal e eu tentava com o extensor, né, dar conta disso, assim. Achava que eu conseguia me distanciando ali, mas quando eu fui para uma escala assim de prédio, aí já não funcionava, assim, porque a estrutura é outra. Você não tem um extensor também, né, assim que vai te dar essa noção ali do conjunto. Você tem que ficar às vezes mais perto, grudado ali da parede, né. E aí nesse caso você precisa de uma de uma ajuda aí da tecnologia e foi eu entendi o pessoal faz a projeção, né. Então nos festivais, em geral, você quando pensa na imagem, você tem que enviar uma versão dessa imagem e como eu não costumo fazer no computador aí para mim me dá mais trabalho porque eu tenho que digitalizar isso que eu faço à mão e aí eu tenho que tirar a cor e eu tenho que mandar meio que em linhas, né, vetorizado, como o pessoal chama. Mas aí é o que vai te dar essa noção dos limites, aí você vai projetar e vai só demarcar os contornos. Aquilo que é muito importante para você entender a forma, né, principal. E aí depois você vai preenchendo. Isso da projeção acho que é uma mão na roda. Mas dependendo da escala eu acho que fazem a projeção por partes ou então tem que ir para essa grade mesmo porque a projeção não dá conta, né.

ALIRIA: E tu falou da tua primeira experiência que foi com a Bruna Beserra né e depois e depois os próximos como se deram?

RAISA: Sim eu não vou conseguir lembrar a ordem exata, né, mas eu tenho a impressão de que depois desse veio uma edição do Concreto e aí eu fiz um primeiro trabalho lá no Porto Iracema que foi numa parede ali na parte ali das costas do porto, que foi uma moça, assim, dançando abrindo as pernas de uma coisa assim que lembrava um pouco o balé a dança clássica, mas aí eu trouxe uma paisagem mais árida que para mim tinha a ver com Sertão. E aí, depois desse trabalho, eu fiz algumas intervenções por esse projeto do Urbano Arte, e aí eu fiz aquela intervenção que eu chamei de “Saudade” que foi na lateral ali do CH, né, da UFC. E aí depois a gente fez uma na Messejana também numa... não lembro agora qual o bairro, né, a Messejana é gigante, assim. Mas foi numa vila onde havia várias senhoras e aí eu fiz retratos delas nessa... porque assim era uma vilinha lá e ficava de frente para um paredão de algo que ia ser construído,

né. E o pessoal do projeto conseguiu esse paredão, ficava de frente com essas casinhas aí eu fui conversando com essa senhora. Daí foi uma ideia de homenageá-las elas também, né. E como esse primeiro da Saudade, eu precisava entender ali um pouco do contexto que eu queria trazer algo que tivesse a ver com o local. E aí o terceiro trabalho por esse projeto foi uma intervenção numa creche-escola e aí eu não tô lembrando do nome da escola.

ALIRIA: Também pro festival Concreto?

RAISA: Não é para o UrbanoArte. E aí, a gente eu fiz como tinha essa relação com as crianças, eu pensei em trazer animais da fauna local e aí eu coloquei algumas espécies de animais daqui da gente e algumas coisas da nossa flora também. E aí tinha o título tinha a ver com isso, da fauna e a flora e porque tinha... eu queria que as crianças pensassem um pouco nisso, né. No que a gente tem aqui já são animais tão legais de desenhar, né, às vezes a gente não pensa muito. E aí depois desses trabalhos, aí teve outra edição do Concreto que aí foi no Jangurussu, que foi na lateral de um prédio. E aí eu fui, eu fui estudar, eu e o Rodrigo, né, que a gente foi pensar na palavra Jangurussu que tem a ver com onça, tem a ver com onça numa língua indígena. E aí eu pensei também quando a gente foi conhecendo lá o local, é um grande Conjunto Habitacional, né, onde o Concreto fez nessa edição toda e na maioria desses apartamentos, muito pequenininhos, assim, é quase um bairro, porque é grande para caramba, tinha tudo lá dentro, a maioria das famílias a configuração era assim: uma mulher, vários filhos, às vezes essa mulher, e assim mulheres jovens, às vezes essa mulher... ela trabalhava fora o dia todo, aí uma irmã mais nova que ficava cuidando das crianças. Então, assim era muito, eram famílias de mulheres jovens, né. Eu fiquei com isso, assim, eu, como mãe, fiquei pensando assim “caramba, como é que você dá conta, né, de cuidar desse monte de menina?”. Elas ficavam lá, por perto, enquanto a gente tava montando a estrutura e aí eu pensei que seria então, a gente mãe é meio onça assim, por exemplo, eu sou supermedrosa, mas é uma coisa muito engraçada que quando eu tô com a Catarina, se aparece um bicho uma... ela é mais medrosa que eu, uma barata que eu morro de nojo, mas se eu tô com ela vem de algum lugar ali uma coragem, eu tenho que matar porque enfim, né, eu que tenho que espantar porque a menina num vai. E nessa hora você vira uma onça, eu sempre digo para ela “Catarina, oh, toda mãe vira uma onça”. E aí eu achei que tinha a ver, eu fiz essa mulher, uma mulher morena assim vendo bem os traços lá dessas mães jovens, assim, uma mulher negra, uma onça, que eu não lembro como foi que ficou bem essa composição. E aí lá embaixo, nos pés, assim, porque quando era muito vertical, tinha um espaço, e como as crianças enquanto eu tava pintando, e essa parte eu não tinha desenhado

antes, né, mas enquanto eu pintava, elas sempre tavam lá brincando, aí eu resolvi fazer algumas crianças, assim, no pé, brincando também, né, crianças numa escala menor. Mas então tem isso né você planeja algo, e aí no caso de uma pintura, assim, que eu fiz em alguns dias, você acaba sendo afetado né de um jeito e às vezes ou questão de cor, né, ou então mesmo outros elementos dormindo, né. E tem uma coisa, Aliria, voltando para a diferença, né, da pintura do papel na tela e na parede, as texturas da dos muros, assim, das paredes, né, alguns são bem mal conservadas e aí nem sempre você consegue antes colocar, né, fazer uma colocar um cal, sei lá, dá uma ajeitada, né, antes de pintar, então isso também interfere muito. Às vezes você tem ali algo planejado, mas que na prática vai ficar outra coisa. Às vezes cor também não fica exatamente como você pensou, mas aí eu, por exemplo, sou bem flexível, sabe? Porque eu acho que você tem que lidar com o acaso, né.

ALIRIA: E aí, acho que falou um pouco sobre esse teu processo criativo de fazer a imagem para o local. Como é que tu falou um pouco agora sobre do Jangurussu, mas assim num contexto geral, como é que tu decide o que é que vai ser, para aquele lugar da cidade?

RAISA: Quando tem já ali algo em jogo, por exemplo, no nesses projetos que foram que aconteceram no UrbanoArte, né. A ideia do urbano arte foi convidar artistas daqui de Fortaleza para pensar em intervenções em alguns pontos da cidade que tinha um problema com a coleta de lixo, aliás, assim, é pontos em que a comunidade acabou transformando ali como o depósito ali de lixo, né. E aí era uma coisa meio educativa, tinha essa ideia de que a gente poderia colocar plantas, dá uma outra cara para o lugar para ele se desconfigurar como aquele lugar de deixar lixo. Então, a gente tinha isso em mente, assim, que a gente que tinha essa veia ecológica, mas de diálogo, né, com o pessoal, mas a gente não tinha muito tempo. Então, por exemplo, na primeira intervenção, que aí a gente viu lá um mapa com alguns pontos e a gente escolhia, aí eu vi esse lá na UFC, e eu na época morando no Benfica, e eu tenho uma relação com o Benfica, né. Aí eu, “vou fazer, vou pensar algo para esse lugar” e aí eu me dei conta do número... porque já... quando eu fiz, não lembro o ano, mas já era esse Enem que você pode fazer em qualquer lugar e tentar para várias universidades, né. E aí eu me dei conta da quantidade de alunos que não é daqui de Fortaleza, né, quem estuda na UFC, por exemplo. Aí eu pesquisei e vi que era um número bem maior do que eu imaginava. E aí aí, eu quis falar com esses alunos para... e a maioria deles assim. Eu fiquei uns dias antes teve.. um pré, né, que aí eu fiquei eu fiz um panfleto explicando assim a ideia do projeto que chamava saudade. E aí eu conversei com alguns estudantes, fiquei assim de manhã de tarde de noite para pegar o pessoal de diferentes

turnos. E fiquei espalhando essa ideia e consegui que alguns tivessem interesse de participar, me dando uma palavra que tinha feito uma saudade deles e aí em troca então eu já tinha feito o estêncil, né, das letras todas, porque seria a forma mais prática, a gente não tinha muito tempo e esse muro é muito largo, né. Que aquele quarteirão é gigante, né. E aí eu pensei em colocar um fundo assim uniforme, que seria o azul, e aí eu iria trazendo esses retratos que eu iria compondo com eles, eles chegando nos dias que eu marquei, que era um dia lá os horários que já tá pintando e eles me ajudaram, inclusive, fazendo, pintando o estêncil, né dos nomes, e aí rapidinho eu fazia o desenho. Eu não costumava brincar com *spray*, mas eu usei *spray* também nesse trabalho porque para dar conta da quantidade, lá no dia, acabou que eu achei mais prático fazer assim a primeira etapa do desenho com o *spray*, foi legal achei legal. E ele teve esse diálogo, né. Então, eu ... não... nenhum desses trabalhos eu acho que faz sentido assinar porque não é algo ali, você tem uma ideia, né, mas aquilo ali é feito com várias pessoas, né. E aí foi uma experiência legal. Agora essa experiência, a questão polêmica é porque esses locais, que o pessoal do projeto é demarcou, a maioria já eram locais onde havia pixação, né, onde havia outras manifestações ali. E aí a gente fazia uma intervenção sobre o que já existia, né, e muitas vezes você apagava, né. Eu pinte. Eu queria... eu queria usar esse azul, né, para dar uma unidade, né, desses vários retratos e dessas palavras porque ia ficar ilegível, né. E, para mim, eu tava trabalhando com a palavra também, as palavras que eles me davam. E aí eu lembro que alguns caras, que tinham pichações por lá, me questionaram, e aí isso até rendeu um pouco assim de discussão nas redes sociais. Eu postei e alguns foram lá e criticaram, né. E aí eu acho que para mim ficou ainda mais claro o quanto que a gente jamais pode ser colocado como o dono do lugar, né. E eu não acho que é um desrespeito quando, por exemplo, começaram a fazer intervenções sobre os corpos que eu tinha desenhado, alguns tiraram... pintaram de preto os olhos. Enfim são transformações, né. A coisa ali tá viva, né, e eu acho que você tem que ter se despedimento, né.

ALIRIA: E uma coisa que eu percebo muito nas tuas obras, tanto nas que tu usa, em escala menor no papel e pintura, como nas de arte urbana, é a representação do retrato, né. Aí eu queria que tu falasse um pouco sobre isso, sobre o porquê tu usa, qual é a relação.

RAISA: Eu sempre gostei de desenhar a gente. Porque tem as preferências mesmo, né. Tem gente que tem um lance com a paisagem urbana, né, ou paisagens naturais, enfim. Para mim, o meu desejo com a pintura e o desenho sempre partiu da vontade de entender como é que um rosto se coloca assim no mundo um corpo, né. O que é que eu acho que é bonito nisso, o que é

que me encanta nisso? Já que a minha atenção sempre teve ligada às pessoas. Eu acho que eu comecei a desenhar para poder ver melhor o outro, né. Quem tava perto, assim. Eu acho que tem a ver um pouco com a coisa da miopia, talvez, porque aí você precisa de mais tempo para focar, né, aquela pessoa. Você precisa ver de perto, né, porque de longe pro míope é tudo isso, né. Eu sou míope, é porque eu fiz a cirurgia, mas eu tinha era 9º graus, né. E aí eu acho que sempre teve essa vontade de olhar de perto, né, as pessoas e como eu gosto muito de conversar, né, você sabe disso, então, assim o desenho é como se fosse uma desculpa para estar ali perto conversando e poder olhar, né. E esse olhar de quem tá desenhando é um olhar... você não vai, você sabe que vão permitir você olhar, né, dessa forma com muita atenção. E aí tá nas minhas ilustrações, né, tá tá em tudo que eu faço. Eu acho até no que eu escrevo, o corpo, o rosto são elementos presentes, né, claro que de outra forma, né, que não vai ser mais alí a figura, mas esse interesse de ter um humano ali por perto. Mas tem uma coisa que é que é curiosa assim, Aliria, por exemplo um trabalho de mural, que quando você tem, né, uma liberdade de... não é uma coisa assim encomendada, eu, por exemplo, posso me desapegar um pouco daquilo que eu planejei, né, daquilo que eu pensei. E nem sempre eu eu realmente criei ali um esboço para me guiar, né, agora quando é algo que vão que encomendam e já tem um tema, já tem um recorte aí não. Aí realmente eu preciso eu não posso fazer, por exemplo, uma figura humana eu não posso fazer tão abstrato assim porque aí tem outras expectativas, né, que você tem que administrar. E aí realmente você tem que ter um rigor maior do que tá no papel e ser transposto, né, ali para para o mural enfim é diferente, né.

ALIRIA: E para além do retrato, uma outra coisa que é muito recorrente nas tuas pinturas é o corpo feminino, né. Tu faz bastante representações do corpo feminino e inclusive falando sobre uma sexualidade de uma forma muito aberta. Como é que é esse processo? O que é que te leva a fazer isso?

RAISA: É... como também sempre foi um tema no meu trabalho autoral, né, assim nos desenhos nas pinturas e pequenas escala, então, eu o que eu acho assim é que quando você vai trazer para um espaço urbano, aquilo, você já tem ali uma uma questão ali de ética com quem vai ali conviver, né. Porque uma coisa é você fazer várias imagens que vão ficar na tua casa ou que vão ficar em espaços interiores aí, né, de pessoas que têm interesse, né, específico, mas quando você joga para paisagem da cidade e tem gente, sei lá, você fica pensando ninguém é obrigado, né, a ver. Assim, claro que é uma imposição também, né, mas eu acho que eu, por exemplo, nunca trouxe nada de uma nudez que eu achei que poderia incomodar demais, né. É

claro que a gente não sabe esses limites aí do outro, né, que às vezes uma coisa aqui para mim pode ser discreta e suave, para alguém já pode ser algo incômodo, né. Então, mas sem dúvida nessa hora você pensa muito mais no outro, né, em quem tá... então eu acho que... ou pensando assim. Desse no último... último não, né, mas aquele mural que eu fiz com a Alice no Concreto, foi a minha última participação do Concreto, ali são figuras femininas, né, mas eu já acho que a gente chegou num lugar ali que tá ali entre o figurativo e o abstrato, que talvez seja uma maneira ali que me dar algum conforto de não tá agredindo ali, né. Porque isso da nudez eu posso trazer de uma maneira muito natural nas minhas coisas, mas eu sei que não é assim, né, para todo mundo, e aí eu acho que tem uma responsabilidade que é diferente quando você traz essa imagem né, para um lugar aberto. Acho que a gente pensa mais, né.

ALIRIA: E como é que foi esse processo de pintura junto com a Alice Dote? Processo de vocês comporem juntas pintando juntas?

RAISA: Foi foi superlegal. A gente nunca tinha pintado juntas, mas várias pessoas comentavam, tanto em relação a temática, coisas às vezes meio autobiográfica ou a própria pincelada mesmo, né. E aí eu já conhecia a lista de um tempo e aí a gente teve a ideia, nessa época a gente ia se reunido para pensar em algo juntas. E a nossa ideia inicial era a partir da escrita, e até depois a gente fez, a gente tá esperando aí publicarem, mas aí surgiu a convocatória, né, do Concreto, aí a gente pensou “poderia ser interessante também pintar juntas”. A gente, na verdade, tinha feito uma pintura para a campanha do Renato Roseno, foi, foi antes do Festival (Concreto). Só que assim, uma coisa bem menor, né, e a gente já percebeu aí... foi legal porque a gente fez uns desenhos e a gente pensou que poderia, numa composição, eu tinha a ideia de fazer mulheres dançando que ela poderia cuidar de algumas figuras, eu de outras, e aí teria coisas semelhantes. Mas, assim, cada uma manteria também as particularidades, né. Mas o que a gente viu que era mais diferente era no tempo. É como o tempo da Alice é um tempo bem mais lento e o meu tempo talvez já, né, talvez com aquelas experiências de tá na rua e sem muita gente por perto, né, de querer não me demorar demais ali no lugar, eu já... Mas também tem a ver com o jeito que eu pinto. Em geral, não costumo demorar tanto que eu fico logo... eu acho que a pintura fica dura, se eu demoro demais eu acho que ela é enrijece. E aí, para mim, tem que ser eu tenho que resolver em pouco tempo. E aí a gente se ligou disso, aí quando a gente foi para esse prédio, que era bem maior, a gente fez uma formação antes, que o Concreto deu, para a gente aprender a usar os equipamentos de segurança. E aí, ela tinha muito medo, e lá no dia foi bem mais alto que a gente tinha treinado, né, mas a

gente já aprendido tudo, né, como é que como é que usava lá o colete, como que subia, né. Sempre utilizando lá, que eu não tenho mais a nomenclatura de nada, mas aquilo me deu, assim, uma segurança e aí ela foi conseguindo, aos poucos, também se soltar. Mas no começo ela falou... e ela é bem forte, né, “Raisa, eu tô tremendo. Não é porque eu gastei energia não, é de medo mesmo”. Aí, assim, na última a parte mais alta, por exemplo, ela pediu para eu começar de lá, então eu que fiz a parte mais alta, porque era uma parte que ficava mais abertona, assim, né. E aí, mas aí no nível de baixo ela foi se soltando, mas era engraçado, enquanto eu ia fazendo uma figura, subia e descia, ela ficava bem mais tempo numa, assim. Então eu achei bonito ver como essa lentidão traz uma outra relação ali com a imagem sabe? Coisas que eu só demorava para perceber, eu só via, né, quando eu começava a manchar a manchar, aí eu descia, aí eu olhava lá de longe, aí “caramba, eu tenho que voltar ali”. Ela tinha mais tempo de perceber, eu acho, em cada parte porque ela tinha essa paciência, né. Aí é legal perceber esses tempos numa mesma composição, né. Mas a composição do nosso esboço, ela pegou... eu mandei algumas imagens. Ela fez algumas imagens e foi ela quem juntou. A composição foi dela. E as cores a gente pensou juntas, então algumas... tinham algumas que a gente queria um rosa, e foi mais ou menos assim.

ALIRIA: E todas as todas as tuas experiências na arte urbana elas se deram por festivais?

RAISA: Não porque aí teve, por exemplo, quando eu te falei que essa coisa da encomenda eu lembrei em Quixadá no ano passado, né. É uma é uma casa do governo, tem o nome aí oficial, não vou lembrar, mas é num centro, um grande centro de apoio às mulheres que sofrem violência na região do Cariri. E aí tem esse Quixadá e eu acho que tem mais dois, né, aqui no interior. E aí tinha esse mote aí, né, que era uma casa, tanto para ter esses atendimentos da parte da psicologia, né, algumas terapias, mas também é uma espécie de delegacia, né, onde a mulher pode chegar, denuncia. Então tem uma parte lá que a pessoa que pode ficar presa lá, né, quem agride, e é um complexo, assim. E aí é um espaço que tem esse viés aí de oficial, né, é uma coisa ali do Governo do Estado. Eu acho que eles se preocupam muito aí com as leituras possíveis, né, das imagens. E aí me convidaram para criar... a ideia muito legal, eles tinham feito no Cariri também, com artistas de lá. E era de convidar mulheres artistas do local para criarem, né, essa arte. Então, assim, eles não passavam nenhum *briefing*, não tinha uma coisa tão recortada, mas a gente sabia que tinha essa ligação, né, com um lugar de acolhimento para mulher e aí era interessante porque o espaço era um “L”. Tinha a fachada e a lateral era bem maior, assim, não sei não lembro exatamente a altura, mas como todo mundo perto de dois

andares, né, a altura. E aí eu fiz um desenho primeiro que eu gostei muito, que eu eu pensei, assim, que eu queria trazer algo da paisagem do Quixadá, porque a paisagem é muito importante ali, os monólitos, e aí eu queria trazer aquelas pedras, algumas aves, e queria trazer figuras femininas que tivessem... tivesse ali numa situação, numa cena de carinho, né, que tivesse um afeto. E aí eu fiz três mulheres como se tivessem deitadas, uma sobre a cabeça da outra, como se fossem de gerações diferentes. E eu achei que a compulsão ficou legal porque tinha essa lateral que era bem horizontal, né. Então tinha esses corpos que iam se tornando o relevo, a paisagem. E aí eu adorei, assim, quando eu fiz o traçado ali no papel, mandei para produtora e ela gostou muito e ia mandar para o pessoal do governo, né que eu não sei exatamente quem foi. Mas aí voltou com esse... com essa crítica à posição das mulheres. Como elas estavam deitadas, eles viram... e elas falam assim com os vestidos, né, com coisa. Eles acharam que poderia ter algo ali de um erotismo, ou de como ela tinha... uma tava com a cabeça sobre a outra... eles também não gostaram desse contato assim. E aí eu achei curioso, e a moça não soube explicar direito, mas eu fui tentando entender essa leitura dele, né. E essas mulheres tavam com olhos fechados, e ele também achavam que elas poderiam estar simbolizando a morte. Eu imaginei, né, porque assim são coisas que talvez eu não teria pensado se não fosse, né, essa reação. E aí eu refiz, mantive os elementos da paisagem, essa ave voando, um sol, mas aí eu coloquei elas numa postura mais ereta, e aí ela não se tocam, mas continua, assim, uma sobre a outra, mas não tem mais essa coisa do corpo deitado sobre a outra. E são sutilezas, né, mas que você percebe como cada espaço e o que é que aquele espaço traz, né, de signos, porque aqui é permitido, o que não é, o que é que pega mal, né. Então é complicado você levar tudo isso em consideração, né, e ainda fica satisfeita. Aí eu consegui ali algo que eu achei legal, mas achei o primeiro, a primeira composição mais interessante.

ALIRIA: Eu queria te perguntar sobre a relação... o que é que tu acha de tu enquanto mulher estar na rua, disputando o espaço urbano, fazendo uma pintura na cidade. O que é que tu percebe? Quais são as nuances, se existe alguma coisa que tu tenta se precaver? Se tanto faz o horário que tu vai, se tu não pensa em nada disso, como é que é ser mulher e pintar e fazer arte urbana?

RAISA: Eu acho que... que a gente pensa num monte de coisa, né, a gente pensa primeiro como a gente vai estar vestida. Se eu vou para um lugar onde eu me sinto à vontade, onde eu sei que ali eu tô segura, eu vou de shortinho, eu vou de qualquer jeito. Se esse é um lugar onde você tá segura, você vai de qualquer jeito, assim. O que eu penso é “ah, eu vou ter que ir com uma coisa

que eu possa sujar”, mas se é um lugar aberto, onde vai passar todo mundo e você tá ali exposta, né, você tá subindo estruturas você tá chamando atenção porque você tá com extensor, né, e tá pintando lá e as pessoas chegam, né. E aí não eu não consigo, por exemplo, ir com um shortinho dos que eu costumo usar em casa, por exemplo, por mais que eu possa... às vezes é mais confortável, mas aí eu vou com a calça *legging*. E tem também a coisa de ser no sol muitas vezes, né. Então aí você tem que proteger, mas a roupa mais vestida também me deixa mais segura sabe, eu acho que eu nunca tinha pensado nisso, mas é bem diferente a roupa que eu vou quando vou pintar uma coisa ainda na parede mais intern. E eu já fiz muito isso, né, de pintar murais em lugares em casa ou estabelecimentos, enfim. Mas quando você tá assim na cidade, eu acho que tem esse cuidado, né, de tá ali mais protegida, né, pela roupa e não chamar atenção pelo corpo, porque a gente já tem uma espécie de trauma, né, das piadinhas e de coisa que você escuta. E tem também, por exemplo, pensando nesse trabalho em Quixadá, o lugar tava nos finalmente lá da construção, então era um ambiente muito masculino. Eram homens para cima e para baixo finalizando parte elétrica, hidráulica, então, assim, é um linguajar, é um jeito ali deles se relacionarem, que às vezes eu nem entendia. Eu tinha que vir com uma postura muito mais bruta, assim, que não é a minha, mas é um jeito instintivo de você se impor ali, né. Porque os pintores lá no lugar, que já tinham pintado, né, antes tinham pintado tudo de branco, muitas vezes comentavam alguma coisa “Eita é uma menina, né, pintando aí!”. Você entende que aquilo ali não é o mais esperado, né, então aquilo eu acho que você não tiver ali firmeza, você pode se sentir, né, mais para agilizada. E aí eu tento, assim, ser brother ali, né, mas também é um jeito de me auto afirmar, né. Mais o que foi curioso, Aliria, nesse trabalho, é que eu, nos dias de pintura, porque eu ia de boné com umas roupona, né. Toda suja e aí eu estabeleci uma relação, né, de amizade de “brodagem” com esses caras todos, até porque eles me ajudavam com peso lá, que eu não tinha que transportar lá a estrutura. Quando a gente finalizou e eu voltei lá para fazer uma foto com as meninas que tavam me ajudando também, eles olharam assim para gente aí um falou que nem tava me reconhecendo. Porque tem isso, o quanto que eu devia estar diferente mesmo, né, e não é uma coisa tão assim que, eu tô pensando nisso agora que eu tô te falando. Mas é claro que há essa forma de você, talvez, se camuflar um pouco assim, né, pra se sentir... eu acho que eu não me incomodo com quem observa e comenta, né, porque sempre vai ter, ainda mais na rua, né, no interior e aqui também nos bairros, todo mundo comenta. Isso pra mim não... claro que tem se a pessoa chegar do jeito agressivo não é legal, né, mas eu acho interessante conversar com o teu pinto, não costuma me atrapalhar. Mas eu entendo que algumas posturas podem intimidar, né. E eu acho que se você não entra ali numa relação, tenta criar né algum contato ali e tira uma onda também eu acho que é mais difícil,

ALIRIA: Mas tu já passou por alguma situação? Já houve alguma abordagem contigo?

RAISA: De assédio não?

ALIRIA: E pintar sozinha? Tu já pintou? Sem a estrutura de um festival ou de como foi nesse local que te convidou, né, em Quixadá?

RAISA: Não, eu sempre tinha, em todas as ocasiões, ou meus irmãos ou o Rodrigo ou alguém como assistente, né. Então é diferente também, né. Não sei, nunca tive essa experiência de pintar sozinha, né. Eu acho que, dependendo se você não conhece o lugar, e se é de noite, aí eu acho que eu ia ter medo sabe

ALIRIA: E qual foi a pintura mais significativa que tu fez?

RAISA: Eu acho que foi esse da Saudade, esse mural, porque eu conheci muita gente, né. E aí foi muito legal ouvi. Como eles tinham que me dar uma palavra, eu te imaginado, quando eu fui criando ali o projeto, que a gente fazia a gente tinha que redigir algum formato de projeto mesmo e enviar para a coordenação e eles é que diziam se estava interessante ou não, se tinha que refazer alguma coisa. E a gente tinha que colocar tanto a parte conceitual, as nossas estratégias ali, né, a metodologia abordagem, como o esboço e a parte de material que a gente ia gastar também, E aí em todos esses a gente plantou a árvores, a gente plantou coisas, porque a gente tinha uma parceria com... a gente tinha várias mudas e isso era legal porque a gente tinha que conversar com os vizinhos que tavam por perto, porque ou eles adotavam aquelas plantas ou então a gente não ia ficar lá aguardando. E aí isso gera momentos ali, prazerosos, né, de conhecer os moradores da região, mas principalmente com os estudantes eu tinha imaginado que eles me trariam... é... palavras ou que tivessem a ver com aquela com a ideia de uma nostalgia, né, a gente pensa que a saudade tá ligada só isso, ou então, ou coisas mais abstratas, era uma ideia que eu tinha, ou então nome de pessoas, avó, sei lá. Isso tinha me passado pela cabeça e não foi o que veio, vieram... a maioria das coisas eram muito concretas, eram comidas, era nome de rio. Nome de comida, nome de planta de veio muito do pessoal do Norte, coisas que ele não encontrava aqui, né do mesmo jeito. Mas aí teve também coisa abstrata. Eu lembro que tinha solidão e aí foi interessante porque eu tinha que conhecer um pouco aqui, né, a história da pessoa. Eu acho que nesse projeto era o mais legal, né. Você poder... pelo menos para mim... é o que é mais rico, né, que é o que não vai estar ali, mas de alguma forma tá plasmada ali, né, mas eu acho que fica ali do jeito que você pinta. Tem algo que vai estar, mas ninguém vai conseguir ler, né, tudo isso não vai estar, não vai estar tão visível, né, mas aconteceu.

ALIRIA: Legal e a última pergunta que eu queria te fazer era se tu tem alguma referência de mulheres na arte urbana, citar alguns nomes?

RAISA: Eu, quando eu fui dar uma olhada no seu caderninho, né, eu pensei como as minhas referências não são da arte urbana ou então se são, por exemplo, a Regina Silveira²³⁴ que fazia algumas intervenções mais com palavras, né, mas na verdade os trabalhos relacionais que não são de grafite, não são de mural, exatamente, mas são os trabalhos que costumam me comover e que me deixam com vontade de realizar coisas, né. Eu pensei naquele trabalho que eu sei que você conhece da Rivane Neuenschwander²³⁵, do O Nome do Medo, mas não só aquele, outros trabalhos dela, mas os trabalhos assim cujo o processo requer a participação e isso de conversar faz parte do ato e até... e no meu caso, como eu falei do retrato, como para mim tem muito a ver com isso de conhecer, né, o outro. Eu acho que se não tem esse contato ele perde a razão, não tem sentido para eu fazer retrato do jeito que eu faço, assim. Quando eu consigo fazer ao vivo, que é o que é mais interessante, se não passar por isso, né, da conversa, de você se abrir, você enquanto quem desenho e o outro também, aí eu acho que não foi um retrato de verdade né.

²³⁴ Regina Scalzilli Silveira.

²³⁵ @rivaneneuenschwander.

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM BRUNA BESERRA

ALIRIA: Queria que tu me dissesse de início a tua relação, durante esses anos, com a arte urbana.

BRUNA: O começo se deu na faculdade, depois que eu fui trabalhar no MAC e teve uma exposição do Acidum, eu trabalhava como arte educadora e teve uma oficina de stencil, onde fiquei apaixonada pela técnica e chamei as amigas pra gente fazer e colocar na rua. Não lembro de quem foi a primeira ideia, mas lembro que Ceci e Ju já toparam e a Camila Alves, Camila não era da faculdade, mas TB trabalhava no museu. E aí ela tinha uma paixãozinha e queria colocar o stencil dela na rua, e aí nós encontramos na minha casa pra dar esse rolezinho.

ALIRIA: Sei que tu faz parte do Selo Coletivo, mas tu já atuou com arte urbana para além do Selo? Sozinha ou em outra configuração, com outras pessoas?

BRUNA: Sim, já coleí sozinha e já fiz alguns trabalhos individuais, mas são bem poucos e espaçados.

ALIRIA: Porque vocês montaram o Selo?

BRUNA: Nem sei direito porque montamos o selo, mas acho q partiu da vontade de ter um grupo apenas de garotas e a proximidade da gente com a faculdade e amizade facilitou.

ALIRIA: Como foi o término da primeira formação do Selo e a volta do Selo em nova configuração (tu e Ceci) num segundo momento? Como vocês se organizam? O que evitam? O que preferem?

BRUNA: Sobre término, ele foi se diluindo por conta da vida mesmo, a Tereza foi a primeira a sair para se juntar ao Robézio no Acidum, a Ju saiu da sequência pois passou pra ser bombeira e teve filhos, ficando apenas eu e Ceci, que levamos ainda durante um tempo.

ALIRIA: Qual a pintura que foi mais significativa pra ti e por quê?

BRUNA: Lembrar assim das pinturas antiga do selo... tem dois trabalhos que foram importantes, assim, vários são, mas dois me recordo mais, que foi um trampo na exposição do Selo a convite da Nathalia Forte, fiz duas pinturas da minha infância (a expo falava de infância) onde uma era um pesadelo que marcou muito minha infância a outra era um quadro com alguns objetos que também pertencem a uma memória minha que não acesso muito. e a outra ocasião

foi a colagem e pintura no centro cultural belchior, onde misturamos duas coisas q eu gostava muito e foi bacana ter feito.

ALIRIA: Sobre aquela pintura do Teatro da Praia, podia falar um pouco sobre o processo criativo?

BRUNA: A Pintura do teatro ficou muito linda, sobre o processo, foram muitas conversas com a Ceci Shiki pra chegar no projeto final, mas não me recordo muito, mas lembra de algo que era legal para nos duas eram as cores do pôr do sol e depois que soubemos o local da pintura, que era o Teatro da Praia q tinha passado por um desabamento, que corria risco de encerrar, juntamos o pôr do sol com o dente de leão que nos lembra sonhos e a esperança de que aquele espaço continuasse vivo.

ALIRIA: Ainda sobre o Teatro da Praia, como foi a produção do graffiti?

BRUNA: A Produção? foi intensa porque era uma área muito grande pra receber a intervenção, muito material e tinha altura, e eu tenho medo de altura, então foi necessário chamar alguém para nos auxiliar para chapar a parede.

ALIRIA: Como é pintar na rua sendo mulher?

BRUNA: Pintar na rua já é desafiador, e sendo um corpo feminino potencializa isso, potencializa o medo, o desdenho, é sempre uma luta pra se reafirma no espaço, por isso e massa ver que as meninas tão dando o nome na rua, tem que ser muito forte pra está ali.

ALIRIA: Quais artistas (mulheres) tu admira na arte urbana?

BRUNA: Eita, algumas varias, admiro muito a Dinha²³⁶ e a Tereza²³⁷, são próximas e é muito massa ver elas dando o nome em tantos lugares, indo para além gosto muito do trabalho da Bruna Serifa²³⁸, Liz Rashell²³⁹, Minas de Minas²⁴⁰ e Criola²⁴¹.

ALIRIA: Como está a atuação do Selo Coletivo hoje?

²³⁶ Alexandra Ribeiro. @dinha.ribeiro_.

²³⁷ Tereza Dequinta. @terezadequinta

²³⁸ Bruna Serifa. @serifa_.

²³⁹ @lizrashell.

²⁴⁰ @minasdeminascrow. Coletivo composto por: @carolinajued @lidiaviber @musamd @pequeninica

²⁴¹ @criola__.

BRUNA: Hoje o selo está parado, meio que nos separamos, cada uma está num caminho de produção pra pagar as contas e se sustentar. mas o Selo sempre será uma parte muito importante na minha vida, na minha memória.

APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CECI SHIKI (01 DE MARÇO DE 2024)

ALIRIA: Eu queria que tu falasse um pouco do início da tua relação com arte urbana

CECI: Na verdade eu sempre apreciei um graffiti, né inicialmente que era a linguagem dentro da arte urbana que eu conhecia. Muito antes... assim, acho que antes da faculdade já apreciava, sempre quis ficar na rua... é, mas foi na faculdade, em algum semestre aí, mais para o final, que a gente juntou assim alguns colegas e a gente foi fazer lambe lambe. Na verdade, começou mesmo assim, materialmente, uma oficina do Acidum e aí nessa oficina que, era oficina de estêncil, a gente fez os nossos primeiros estênceis e, sei lá, demarcou num território que tava abandonado ali perto do antigo Teatro das Marias, naquela ladeira, e aí a gente fica muito instigada de fazer, né mexer com *spray* e tal. Aí a gente começou a conversar sobre isso, a gente conhecia o pessoal do Acidum, a maioria acho o Robézio e o Rafael Lima Verde e o Léo também, eram do Cefet, antigo Cefet, né. E aí juntou eu Bruna Camila (Moreira), que também ficou muito a fim, Tereza (Dequinta), ficava com o Robézio, na época e Juliana. E aí a gente se juntou para poder fazer esse rolê na verdade de lambe lambe, né. A gente começou com lambe lambe, né, fazendo pintando folha de jornal pintada com latex e tal, as coisas bem precárias mesmo. E um dia a gente resolveu se juntar na casa da Camila Moreira e fomos colar lá na Parangaba perto do Imparh. Nesse dia a gente reuniu na casa da Camila, ela morava com a mãe, perto do Banco do Brasil da Parangaba. Aí foi eu, Bruna, Tereza Juliana e Camila. Eu não lembro se a Cláudia tava, acho que não. Eu dirigia na época, né, e aí a gente foi até lá, preparamos os nossos lambes, tinha estêncil da oficina ainda e a gente ficou muito instigadas para ir para rua. E aí a gente de lá foi para um muro lá, acho que um final de semana, não lembro agora, mas foi à luz do dia mesmo, né. A gente foi numa lateral do Imparh e eu coleí meu lambe lá... a gente colou... foram lambes que foram colados. Teve um monte de dias que a gente juntou para fazer coisas... a não... é, a gente se juntou porque a Juliana queria fazer uma homenagem a um paquera dela, um crush dela. E aí ela, a gente foi na casa da Camila, vamos fazer essa declaração. Cada uma queria fazer uma coisa e ela queria fazer um estêncil alí, uma frase que tinha um sobrenome dele, que era Fico, na época, algo como “se tu vens eu fico!”, era mais ou menos assim, um negócio assim que era a frase e a gente acompanhou essa nossa amiga, para colar os nossos lambes e para ajudar ela a fazer esse essa composição no lugar onde ele passava, que era o caminho dele, era pelo Imparh. E aí foi a luz do dia, e tinha ônibus passando. Naquela época a galera gritava “sai daí, num sei o que!” mas assim aí a gente sentiu assim um

pouco da adrenalina, mas foi tudo meio rápido assim, né. A gente tirou umas fotos, fizemos uns vídeos, levando as meninas assim, né. Enfim, aí começou. A partir disso foi começando assim, “ah é bom se juntar de novo para fazer isso”. Aí de novo, foi na casa da Bruna, aí nesse dia foi meio de noite e aí a gente saiu para colar. A gente se juntou acho que de tarde, ficou fazendo lá e acabou que saímos à noite mesmo. Saímos a noite por perto, bem pertinho, né, foi bem rapidinho. E foi lambe lambe de novo.

ALIRIA: E como é que foi isso de sair só vocês, só mulheres?

CECI: Não era tão não era tão complicado assim quanto sai sozinha. Porque a mãe grande questão com o graffiti, eu sempre admirava aquilo, mas a gente sabe como mulher que o espaço urbano é muito opressor, né, pros corpos femininos, assim. E aí eu digo isso porque a gente é muito objetificada mesmo na rua, no espaço público, então isso acontecia também enquanto a gente tava, né, e quando você tá sozinha, como mulher, você fica mais suscetível a isso, né. Então dava uma adrenalina, mas era diferente se eu tivesse saído sozinha eu não ia ter coragem de sair sozinha, né. Então como eu tava com elas, eram amigas e tal, a gente tinha essa coisa de uma ficava olhando assim, né. E aí saía colando, eu percebia algumas coisas, mas era diferente, não tinha uma coisa violenta, tão violenta assim. Pelo menos a gente nunca sofreu. E aí a gente continuava só que a gente evitava sair à noite, a gente tentava fazer isso mais pela manhã, a não ser que fosse evento e tal. E meio que é isso, assim, a gente começou a postar e as pessoas começaram a... aquilo era muito novo aqui na cidade, né. “Ah, é lambe lambe e tal?”, “O que é isso?”, “E essas colagens e esses desenhos na rua?”. Enfim, meio que a gente começou a ser chamada, assim, sabe, para fazer uns eventos e tal, fazer os chamados *live painting*. a gente fez alguns trabalhos com o SESC, por exemplo, um programa de literatura que eles tinham lá, bem legal, né, enfim.

ALIRIA: Certo e a formação do seu coletivo como foi?

CECI: Foi a partir da nossa amizade, né.

ALIRIA: Mas foi muito tempo depois dessas primeiras experiências?

CECI: Não, foi não. Na real é assim, a gente já se conheceu na faculdade eu Bruna e Juliana éramos da mesma turma. Teresa entrou depois. O Robézio, ele era das antigas das antigas do

CEFET e a gente já conhecia ele, né. A gente já conhecia uma galerinha ali e tal, o Léo, que era de semestre, mais novo. Rafael Limaverde que era um semestre depois do nosso. Só o Henrique Viudez é que era da gráfica... o Robézio trabalhava então a gente não conhecia ele, mas a gente já conhecia os meninos e conhecia de trabalho, de alguns, e tal. O selo, a gente tinha essa amizade na faculdade, né... a nossa turma depois da Tereza, e aí a gente a partir desse rolê de se juntar na casa da Camila, por exemplo, porque eu fazia, eu acho que nessa época eu era estagiaria lá no MAC [Muséu de Arte Contemporânea do Ceará], né, e a Camila também estagiava lá, onde eu a conheci. Aí ela começou, as turmas juntaram, entendeu? Enfim, e aí assim nesse segundo encontro, eu acho, ou terceiro, não sei, a gente começou a falar de fazer isso juntas um grupo. Porque a gente tinha uma sintonia mesmo, a gente dava bem. Uma falava, a gente focava e vinham assunto ao mesmo tempo, a gente desenhava e tal e a gente tava nessa onda. E a Tereza também trazia umas referências legais, né e a gente começou a estruturar um grupo, né e foi numa conversa de Messenger na época, bem assim, entendeu? Que a gente resolveu o nome do grupo, que ia ser Coletivo Selo, mas aí a gente viu que já existia esse nome Coletivo Selo, acho que de uma banda. Então vamo fazer Selo Coletivo porque selo de lambida, né, de colar e tal, a gente fazia muita essa associação. E aí a gente começou a se chamar assim, Selo Coletivo, porque nosso foco na época era lambe lambe, né, porque era algo mais rápido, né, tava mais à mão. Os *sprays* naquela época era muito difícil de você acessar, e a técnica do grafite também, né. Então demorou um pouquinho para a gente incorporar o *spray* no nosso dia a dia, apesar de que como a gente conheceu o Robézio, o Robézio, o Acidum já tava meio que viajando para fazer muito trabalho na arte, ganhando algumas residências e tal. E até o Robézio mesmo, junto com a gente, escrevemos um projeto e passamos lá no Mostra Sesc Cariri. Aí foi uma galera de São Paulo também, porque era como se fosse uma residência, sabe? E a gente recebia os lambe lambe deles, a gente trocava uma ideia, aí depois a gente combinou “gente, vamos para São Paulo?”. Aí tudo bem, eu, Tereza e Bruna fomos pra São Paulo. E aí lá a gente conheceu a galera que a gente só tinha visto os trabalho e tal e vários projetos começaram a nascer disso, assim, aí a gente comprou *spray* lá e tal.

ALIRIA: E como é que foi a primeira experiência com o graffiti?

CECI: Acho que foi na oficina do Acidum. O Acidum tinha feito uma oficina porque foi a exposição que eles tinham feito no Museu de Arte Contemporânea, se chamava Entregue às Moscas e foi muito massa essa exposição, foi muito foda, assim, e eles tinham proposto uma oficina, uma oficina de estêncil, então a gente começou a mexer no *spray* aí. Eu pelo menos,

né, minha experiência começou aí, pegando um *spray* na oficina e tacando, fazendo estêncil e mexendo. Depois disso, que a gente foi conhecendo outros artistas, principalmente do centro, centro, centro que eu tipo de arte nacional de São Paulo, né, é que lá é que a gente começou a adquirir nossos próprios materiais, então foi nessa viagem de São Paulo que a gente foi comprar *spray* da marca MTN, entende? Hoje é caríssimo, mas era até barato na época. A posca, entendeu? A gente já foi nos lugares na galeria do rock e já foi comprando e trazendo, 94, que é um pouco mais acessível na época, maravilhoso os *sprays*. E aí a gente comprou e trouxe na doida. Trouxemos, porque não pode, né, é inflamável, né, produto inflamável.

ALIRIA: E eu sei que tu faz parte do Selo nas duas configurações, mas e tu pinta sozinha? Aliás, sozinha ou com outras pessoas, algo de fazer graffiti para além do Selo.

CECI: Mulher foi muito tempo, né. O grupo surgiu mais ou menos em 2009 então foi muito tempo aí. Durou até em 2012, eu acho... foi não, antes, não sei agora, não sei se foi 2011 ou 2012, por aí, não sei se eu já tinha Mel, acho que sim. A Tereza anunciou que já tava, né, o grupo do Acidum tinha dissolvido e ela ia ficar com o Robézio nessa empreitada. E outra a gente já sentia isso porque é isso, sim, é um pouco difícil. É sempre meio difícil sincronizar as agendas, né. A gente começou na espontaneidade, os projetos foram vindo, a gente tentava se juntar para poder pensar em projeto e tal, tentar instigar mais. Fizemos o esquema do caderninho que passa por todas as mãos mas é um pouco difícil, né. São pessoas com tempo diferente e tal e é isso. Veio uma criança no meio disso, né, que foi minha filha. A gente fez a nossa primeira exposição eu tava grávida ainda, né. Foi uma exposição que a Nathália Forte que fez procuradoria. Foi um projeto, né, que passou num edital da Secult, se eu não me engano, e foi a nossa individual como Selo Coletivo, foi lá na galeria Centro de Referência Professor, antigamente chamado, mas que hoje é o BNS, né Centro Cultural BNB. E aí a gente fez uma exposição lá do Selo sobre as nossas memórias, as nossas vivências. Então a gente fazia invenção em todos os todas os lugares, casas, as nossas casas afetivas, então. Eu fiz uma intervenção na casa dos meus avós. A gente foi no bairro da Juliana, lá no Bairro Ellery para fazer ali. Eu tava com um buchão subindo escada e pintando e eu adoro, né. Só as meninas, nós quatro.

ALIRIA: E como é que era essa experiência de grávida, quantos meses? Porque tu tá falando que tava com buchão, né? E ficar pintando na rua?

CECI: Já tava com sete seis sete. Eu tava fazendo isso bem menos, né. Eu não lembro que as meninas começaram a fazer na época. Eu sei que a gente deu uma... assim, não parou totalmente porque tinha esse processo da exposição, então a Nathália chegou dizendo que queria fazer esse projeto com a gente. O projeto passou e a gente foi aos poucos fazendo. Não era uma coisa de uma vez porque pegava algumas Regionais, então pegou a da Bruna, pegou uma sabe onde aquela vilazinha da Casa 21? A gente fez uma intervenção naquela rua, na rua no último número. Foi bem engraçado essa, porque os meus avós moravam na casa 20, né, e a gente foi fazer um lambe lambe não no muro da casa 20, mas no último muro que a gente não sabe quem era. Mulher, quando a gente ia fazer, que na verdade foi um desdobramento do meu trabalho de conclusão de curso do CEFET de graduação. Eu tirei fotos da pele da minha vó, né, de perto assim, bem de close... eu acho que foi um ano de 2001 e aí a gente, eu imprimi essas imagens menores assim e fui fazendo um mosaico porque eu queria fazer um mosaico com elas na parede. Aí do nada chegou uma caminhoneta, na maior velocidade naquela rua de paralelepípedo, entendeu? Ele parou, freou, a gente tava lá, colando, ele entrou assim em cima e saiu do carro um cara sem camisa, um velho sem camisa, bêbado, reclamando e perguntando o que a gente estava fazendo ali e que tinha ouvido uma reclamação que tavam pixando um muro. Ele tinha ido da praia, sei lá o que que ele tá fazendo. Ele morava numa das casas ali. Meu Deus, que confusão que foi, mas não foi tanto que a gente... aí, eu acho que ele me viu grávida também, então acho que ele pegou mais leve, mas a gente tentou conversar “Oh, não, a gente não sabia, não sei o quê. Olha eu morei ali naquela casa e tal, essa rua tem uma relação afetiva, e não sei que, isso aqui sai”. Aí ele foi baixando mais a guarda, no final ele tava até convidando para, sei lá, um churrasco, eu não lembro, ele tava mais tipo... sabe, mais aberto, assim. E aí foi tudo de bom, mas a gente tomou um susto grande na hora, né. O cara foi bem violento quando ele chegou e inclusive um dos argumentos que essa galera às vezes fala é que “Ah eu não sabia que era mulheres” tem, tinha um pouco isso sim! Quando é mulher, sexo frágil, e tal. Mas talvez tenha um recorte aí que na época não era tão claro assim para gente, que é um recorte racial também porque não tinha nenhuma mulher negra no grupo a não ser a Bruna, mas a Bruna, eu não sei ainda como é que ela se identifica assim nesse hall, né, racial, enfim. Assim ela tava mais perto de algo que ficou indígena, mas a gente superficialmente já conversou sobre isso há muito tempo atrás, mas é isso entendeu então tipo não sei se tinha essa questão aí porque a gente nunca sofreu uma violência muito direta. Teve até uma vez que foi antes... foi em 2010, eu acho, ou 2009, que a Edilane, não lembro agora o sobrenome, a namorada do Rafael, uma vez trabalhava com audiovisual, ela conhecia nosso trabalho e achava massa e tal, ela é psicóloga, mas ela também atua um pouco nas artes na parte mais audiovisual, era

interessada, enfim. Ela queria fazer um vídeo, né, sobre a gente, um *minidoc* e tal, e aí a gente escolheu um lugar, que foi no Centro, numa casa que tava sendo... cheia de ruínas, eu não lembro direito onde é o endereço, mas já não é a mesma coisa hoje, devem ter construído tanta coisa em cima. E a gente foi lá, foi no centro, domingo, bem deserto. Ela com tripé, a câmera, e a gente lá, rolando e tal. Nós quatro e ela, e aí acabou passando uma viatura do Ronda na época e a gente ficou tudo tesa, assim. Aí os caras, na verdade, deram um cartão para Edilane dizendo que, dizendo que se tivesse algum problema que chamasse eles e tal e tem muito malandro, tá tendo muito malandro e não sei o quê e tal. Essa foi a abordagem. A gente nunca sofreu uma abordagem violenta, mas a gente estava trabalhando com lambe lambe, não tava usando *spray* ou não tanto. Eu até usava um pouco, sabe, acho que foi em 2010 que foi depois que a gente foi para São Paulo. Eu já tava com uns *sprays* e tal, mas a gente tentava deixar mais discreto, né. Então acho que foi em 2012, mais ou menos, que é isso assim, ou é 2013 ... a Tereza disse que a gente já tava se sentindo meio distante e tal e aí a gente já sabia. E se a Tereza tá nisso a Juliana muito menos vai tá, porque a Ju desde meio que no início do Selo ela já tava estudando para concurso e ela passou no concurso que foi dos bombeiros, então a gente tinha um negócio uma configuração engraçada que é “não, a gente tem uma Militar no grupo, uma bombeira”, “uma bombeira, no grupo? fazendo lambe lambe na rua e tal?”. Só que ela não ia muitas vezes porque é isso, ela tinha outras obrigações. Então ela meio que apareceu alguns eventos e tal, né. A gente dizia que era *socialite* do grupo, frescando. Mas... é... tinha uma certa dificuldade das meninas, a não ser eu, Tereza e Bruna, né. Mais eu e Bruna, né, porque a gente também saía bastante e tal, então tinha um... ficava tudo muito meio misturado, sabe? Era uma amizade e era um trabalho também.

ALIRIA: E sobre a segunda configuração do Selo, o que tu pode falar?

CECI: É, eu e Bruna, a gente... depois que a Tereza saiu, a gente ficou muito meio que num limbo, assim. A Bruna até ficou pegando uns bicos de bilheteria, né. Começou tinha o Dança no Andar de Cima, ela tava muito lá e tal. Ela pegava um ou outro trabalho e eu na época tava com a Mel, né. Eu também tinha passado num laboratório de arte, então era um laboratório de artes visuais lá do Vila das Artes, né, que rolava um acompanhamento e tal, e também rolou uns desdobramentos no Dança do Andar de Cima e meio que a gente não ficava tanto nas intervenções, alguma coisa ou outra e tal. Cada um com suas coisas de trabalho. Depois a gente passou um bom tempo assim. Acho que só teve uma intervenção que a gente fez que a Juliana tinha chamado para a gente fazer, um departamento de sociologia, porque a orientadora dela

era Glória Diógenes e tal, então ela sempre tinha uma pesquisa em arte urbana assim, com grafiteagem, enfim. Aí a gente fez essa pintura, mas a gente já tava conversando de tipo “não faz sentido mais a Ju também tá, entendeu?”, meio que a gente, só que ao mesmo tempo era difícil falar sobre isso, né, “vamos dar um tempo e tal não sei o quê”. Aí ficou meio assim, não ficou totalmente terminado porque tinha eu e Bruna, então a gente conversava, a gente desenhava e tal, mas a gente passou um tempo assim sem atuar muito, a não ser quando chamavam a gente, sei lá, pra alguma coisa e tal. Mas na rua na rua, não. E aí, mas eu sempre mantinha saídas com Bruna, né. E aí aconteceu, muita coisa aconteceu nessa época, e eu acho que a gente voltou em 2018, eu acho, eu voltei com Bruna. É porque assim, nesse meio tempo eu passei no mestrado e no mestrado a gente obviamente ia para alguns rolês de graffiti, né, se intrometer lá e tal, mas no mestrado foi quando eu estreitei mais os laços com outros grafiteiros, porque eu comecei a pesquisar mais a arte urbana, né isso, ir no Serviluz. E lá tinha Spote, tinha Mad, foi quando a gente começou a se juntar. Eu num tinha nem ideia que ia fazer mestrado, só queria estar lá porque eu fiquei muito encantada com o Serviluz. “Vamos ficar fachada”, tem gente da arte urbana aqui, tem a Cecília, o Marquinhos Abu até foi nas primeiras reuniões. “Ah, eu tenho uns *sprays*”, aí eu trazia os *sprays*. Tinha o Mad, né, o Uriel. E aí ele já colava, né, ficava lá e tal. Então a gente pintou essa fachada da associação, Associação de Moradores do Titanzinho. E aí a gente pintou essa fachada, tinha até a Fernanda Meireles porque ela também era orientando da Deisimer. E aí a partir disso começaram a vir oficinas, né, oficinas para fazer com a galera, com as crianças, de lambe lambe. E aí eu fui me envolvendo mais com grupo de pesquisas, com as oficinas, né, de arte urbana e tal, porque o cinema já tava lá, né. O audiovisual já tava lá, e aí foi quando eu comecei a sair mais com os meninos, assim... é tipo o Abu também, né, grafita e tal, mas anda outros lugares, né, tinha o pessoal do Festival Concreto. Festival Concreto foi em 2013 o primeiro. A gente participou mais eu Bruna, Ju também, mas tava mais ativa eu e Bruna, então meio que tava sempre mais ativa eu Bruna, né. A gente foi chamada pelo Grud. A gente pintou algumas coisas e tal. Quem entrou foi uma galera que a gente conhecia também, da cena, AC Stencil, né... que faz umas cabeça de urso e tal. Então, tinham uma galera lá que a gente conhecia, que era massa. 2015 não me envolvi tanto, a gente já tava um pouco mais separada, mas Bruna tava em produções, algumas produções, então meio que ela tava fazendo algumas produções aqui acolá. Eu já tava numa de sair, tava no Porto Iracema também, de alguma forma, né, trabalhando no Porto Iracema. Eu comecei a trabalhar no final de 2013, depois me separei, né, assim do pai da minha filha, comecei a trabalhar lá e fiquei lá mais ou menos até 2015 foi quando eu saí de lá e vou tentar mestrado. E aí no final do ano de 2015 eu passei no mestrado que começava em 2016, né. E aí foi quando, nisso em paralelo eu tava o

que? Trabalhando no Porto, Serviluz. Era basicamente isso, trabalho no Porto e Serviluz, né. E aí a galera do Serviluz, eles também frequentavam o Porto Iracema porque era meio perto, daí eles faziam. Spote sempre tava lá, Priscila também.

ALIRIA: Quando tu começou a andar no Serviluz, né, e tu começou a interagir com muitos artistas lá, eu queria saber como é que era a tua relação com os artistas homens, como é que se dava essa relação?

CECI: Pois é, isso é uma coisa que foi sendo construída muito por intermédio do grupo de pesquisa, mas ao mesmo tempo que eu amava ir para aquele lugar, que era completamente contramão de onde eu morava, eu tinha muita vontade de estar lá não sei porquê. Talvez isso de alguma forma tenha instigado também a galera que morava lá, porque eu sempre assim... O que eu notava, Priscila, Spote, Uriel, Uriel ele sempre se aproximou porque ele é muito curioso, assim, mas ele vinha e depois saía, assim, não tinha meio que um compromisso de tipo “não, vamos fazer uma oficina com a galera!”. Essa coisa de se apropriar muito do território foi depois desses anos de 2013 e 14 fazendo oficinas, divulgando o cinema do Serviluz e tal, e a gente se encontrando em outros espaços. Tipo no Festival Concreto, entendeu? Eles viam que eu também conhecia uma galera, sabe. Eu não sei se eles tinham essa percepção, mas eu conhecia uma galera. Fui conhecendo vários artistas, enfim, mas ainda assim eles não pintavam comigo, né. E aí aos poucos eu fui conhecendo também uma outra galera do Serviluz, né, Kong, o Spote, aí tinha o Kong... tinha o próprio Marquinhos Abu, mas ele era mais... não era tanto de lá, né, assim. Mas enfim, tinha uma galera que... aí é isso, eu participava de alguns eventos que a galera fazia, entendeu? Ah vai ter um mutirão não sei aonde. Ah, nesse momento eu fui também conhecendo Dinha. Eu conheci Pirata acho que lá para 2009 a 2010 que foi um mutirão, não lembro quem organizou, mas era um mutirão na Mister Hull. Até hoje acho que ainda tem alguns graffiti dessa época, bem apagadinho. Lá que eu conheci o Piratinha, né. Fui conhecendo uma galera, assim, o Luz, né, o Pirata, enfim, uns caras, sabe, que grafitava. Tubarão, Davi Favela e as meninas também. O Doug nem existia na época, mas o Doug e a... ai Meu Deus, como era o nome da namorada dele?... a Vivi e a Quel... Quel sempre foi fofa, sempre! Foi a única mulher que acolheu a gente no rolê e que grafitava muito bem, pra caralho. Então, assim, aquilo ali, aquele momento da Mister Hull, daquele mutirão foi tipo “uau” e ao mesmo tempo a galera começou a olhar pra gente porque a gente já tinha ido para São Paulo e tava com umas

lata lá foda. Mtn²⁴², não sei o que, até o Luz com o queixo dele queria “ei, vamos trocar essa latinha por um pito, pito operado?”, que era que um pito com uma agulhazinha que sai fininho o traço. Aí eu olhei assim, olhei pra lata e falei “nãaa!””. Ele me olhou com cara de abestada, né, que essa menina aí, vamos ver se vai passar a perna nela. Mas enfim, a gente conheceu a galera, né, e a gente se sentiu um acolhimento de uns, outros desconfiados porque esse é a cena, né, uma galera muito territorial e tal. Mas a gente ficou bem de boa e tal tentou interagir com um ou outro, então a gente já conhecia uma galerinha assim da cena, entendeu? o Lan depois entrou, enfim tinha as tretas também que a gente conhecia, né, mas a Quel das meninas foi a que mais acolheu, né. Naquela época ela tava montando com a Cris, Cris Soares, e aí a gente fez outros mutirões em outros cantos, então são os mutirões, esses encontros de graffiti, que a gente vai estreitando mais os laços, seja um homem seja com mulheres, mas mais com homens porque naquela época a maioria eram homens. Quem tava graficando era Vivi, que a gente conhecia, mas muito porque era todas elas tinham seus homens, digamos, ali então era Vivi, Aninha, eu nem via muito Aninha, mas ele é muito Vivi e Quel, né. Basicamente só elas, assim, que tavam mais nesses rolês, grafitando e tal.

ALIRIA: Hoje elas ainda atuam?

CECI: Muito pouco, mas acho que a mais atuante é a Vivi. Acho que agora não que ela engravidou, teve filho, né. A Quel também teve filho, mas faz uns anos e aí deu uma afastada, mas sempre que pode tá nos rolês pintando, né. E agora a gente tem um bando de mulher grafitando por aí, *bombing* e pixando um monte, um monte mesmo, mas a gente ficava nesse meio, entre as artes visuais e o graffiti, né entre porque a gente também não era tanto do rolê da noite, de *bombing*, sabe?! De tá, não era, né. Existia um certo desejo? Talvez, mas a gente não sentia tanta abertura para isso né.

ALIRIA: Não sentia tanta abertura em que sentido?

CECI: Tipo assim, dos caras chamarem “vamos lá e tal”. Eles não vão chamar entendeu?

ALIRIA: E é necessário um convite?

²⁴² Marca de lata de *spray*.

CECI: Não, não é necessário, mas a gente não tinha essa vivência, não tinha coragem de estar na rua à noite e a gente não... somos meninas de classe média, digamos assim, então é não é não é perifa, assim. Aí a gente num... o grafite ele ele vai surgir muito nessas margens da periferia porque ele também é uma forma de expressão muito direta. Eu não vou precisar de intermédio de, sei lá, um curador, de um alguém que vai falar que isso aqui é arte, sei lá. Isso aqui é o que eu tô falando e pronto e eu misturo essas cores e é isso e tal foda-se, né, que seja. E então, na verdade, vai quem tem coragem mesmo de ir, né, não precisa de convite mesmo

ALIRIA: Eu queria saber qual foi o graffiti, se tu lembra, né, o grafite mais significativo se tem. Então que tipo assim que vem a tua memória que te marcou por algum motivo, não necessariamente pela pintura.

CECI: Na real é um graffiti que eu gostei muito foi um graffiti que eu fiz dentro do projeto Serviluz. Não lembro o nome do projeto todo agora, mas envolviam várias pessoas e aí foi um graffiti... eles chamaram os artistas. Esse projeto acho que quem fez foi a Sabrina com algumas pessoas, assim, com o grupo de pesquisa da Deisi, né. E aí eu era uma das artistas que intervi um mundo grande. O Spote estava meio que na produção, Priscila também e aí a gente fez tudo muito em coletivo e foi a primeira vez que eu pinteí mãos... porque eu pensei “pô, o que que eu vou fazer”. Eu nunca chegava muito com uma ideia no mundo e isso me dá uma certa ansiedade, mas ao mesmo tempo eu curtia do que vinha, então eu já tava numa onda com as mãos, pensando nelas. estava com desejo de desenhar, não sabia se ia conseguir. E aí o Spote me ajudou no sentido de que tá... eu sempre sou muito lenta da pintura, né. Então tinha uma ideia de “um, gente, que que vocês acham de umas mãos, né? De repente a gente coloca umas palavras” umas coisas que as crianças tinham que tá pintando também, né. Então meio que eu fiquei focada nessas mãos que estavam em volta desse mundo, né. Meio que carregando assim um mundo. E aí o Spote, com outros meninos maiores, assim, começaram a preencher né, esse mundo e tal e eu fiquei mais no lance das mãos aí outros os outros começaram a preencher. Então foi uma coisa bem coletiva. Mas foi quando começou isso das mãos que perdura até hoje dura até hoje. Não foi muito consciente na época, mas eu gostei. Achei que ficou massa e comecei a repetir, comecei a prestar atenção no gesto que era uma coisa que eu já fazia. O gesto é que me chamava, né. Com as mãos desse gesto e eu comecei a pirar nisso e isso foi durante o mestrado, foi quando é mais pinteí para não ficar doida, entendeu? Porque tinha uma carga mental tão grande que se eu não extravasasse eu ia ficar muito doida. Fiquei um período, né. Foi isso.

ALIRIA: Sobre aquela pintura do Teatro da Praia, podia falar um pouco sobre o processo criativo?

CECI: Talvez eu não lembro direito das datas certas, mas começou com uma proposta, tipo um edital da prefeitura se eu não me engano. E aí a ideia era selecionar murais, né, pra ocupar algumas áreas da Praia de Iracema. Isso foi na época da pandemia, no final, eu acho que foi em 2020, final 2020 ou 2021, acho que foi 2021. Aí teve todo o processo do edital, a gente mandou a proposta. Aí a gente se juntou virtualmente e a gente usou o *google maps* e foi procurar lugares na Praia de Iracema, no Centro. A gente pensou que, aliás porque a proposta do edital era a gente ter escolha um lugar que de alguma forma tivesse alguma relação, a gente vai ter uma relação. E o lugar que a princípio a gente escolheu, que não foi no lugar que a gente pintou no final, foi outro artista que acabou pintando, foi um lugar na esquina que ainda tá fechado, que é uma casa bem grande, que já foi o bar do Cobra, que eu acho que era um *ex-bartender* do Órbita, enfim. E porque aquele lugar? Porque a gente, uma vez um Dragão, num rolê, procurando um lugar para sair, a gente caminhou nessa rua até a esquina, que é uma rua... a rua... a rua do Órbita, né, pra dentro assim, saindo do Dragão. “Vamos ver se ali... dali a gente vê se tá tendo alguma coisa no HeyHo ou em algum lugar”, porque ali só tinha praticamente o HeyHo funcionando na época, né, há muitos anos atrás, muitos anos mesmo, eu nem pensava que tá grávida, né. E aí a gente foi caminhando eu e a Bruna, era uma noite, no Dragão do Mar, não tinha tanta gente assim, e eu estava sem minha bolsa, minhas coisas estavam com ela. Eu preciso explicar essa história para contextualizar porque que a gente escolheu aquele lugar que tem a ver com edital. E aí a gente caminhou, ela com a bolsa dela, as minhas coisas na bolsa dela, e aí quando a gente tava passando por esse bar que já estava fechado, né, na época... a gente foi até... quando ia até esquina para ver, a gente viu que não tinha ninguém e voltamos, quando a gente volta, a Bruna tava um pouco mais atrás de mim, saíram dois moleques do nada se agarraram na bolsa da Bruna, e veio um cara também mais alto, do nada, dizendo “passa a bolsa, passa a bolsa”. Ela, “não, num sei o que”, e eu me assustei e na hora eu saí correndo, porque eu sou impulsiva, então, quase todas as vezes que me abordaram para me assaltar, eu saí correndo e não foi diferente dessa vez. Então sai correndo em direção ao HeyHo, gritando que nem uma louca, assim “Socorro! Minha amiga tá sendo assaltada!”. E por sorte no HeyHo tinha uma galera do tambor que tava lá esquentando o tambor na rua e eles olharam assim “Quem é essa louca gritando?” e aí até uma amiga minha depois de faculdade disse que me viu,

que tava passando de carro ali morrendo. E aí eu saio gritando assim e como o cara... como era perto da esquina do bar ali, né, a Bruna ficou lutando com os pivete assim, agarrada na bolsa. E aí eu saí correndo gritando pedindo por ajuda, a galera viu. o cara grito tinha uma galera vindo, e aí ele falou “Gente, vamos embora, solta, solta, solta”. Aí ela deu um empurrão assim e saiu, e os pivetes saíram correndo. E aí esse momento foi um momento de trauma, assim, mas foi um momento que marcou a gente naquele lugar, então a gente escolheu essa esquina para pintar. Mas é uma esquina bem difícil, era propriedade particular, como várias que tem ali na região e tal, toda fechada assim, né, cimentada. Era uma esquina, porque a gente foi assaltada nessa esquina, e a gente era muito frequentadora ali dos bares, né, do Dragão do Mar. E aí era um grande desafio para a gente. Eu tava numa pegada de ainda com as mãos e tal, e, enfim. A gente queria também trazer alguns elementos antigos do Selo, a gente fez esse projeto juntos, virtualmente, botou para o edital fomos aprovadas. E aí eu acho que que não foi imediatamente executado, por isso que eu tenho que ver direitinho essa coisa do tempo, assim, porque quando eu fui checar assim as imagens foi só no final do ano de 2021. Foi assim, a gente viu que foi aprovada, a gente celebrou e tal, mas foi isso, assim, a gente foi deixando...eram vários artistas. E aí os artistas a medida que... ainda tava saindo um da pandemia, mas a gente ainda tava um pouco com medo, sabe? Os artistas foram se reunindo, foram fazendo, né. A gente tava acompanhando e tal, e a gente foi ficando, foi deixando, foi deixando, além do que a gente tava tendo... a produção do evento dificuldade de contactar o proprietário para conseguir, né, autorização para poder pintar, e ele estava oferecendo para gente outros lugares “Vamos pensar em outros lugares”. O Alberto Galdino, na época, tava em contato com a gente. Ele trabalhava na prefeitura, a gente já conhecia ele também de outras coisas, e aí ele “Vamos ver outros espaços lá?!”. Aí a gente começou a investigar e ver o Teatro da Praia como opção, né. A gente tava vendo um muro bacana, e a fachada do Teatro da Praia se apresentou, assim, e aí a gente “Pô, será? Mas tem todo um histórico ali”. Eu já fui já numa apresentação no Teatro da Praia, há muitos muitos anos, numa Praia de Iracema que ainda cheia ainda, ainda tinha alguns ateliês, assim, era bem movimentado aquele lugar. E a gente penso “Pô, então vamos adaptar”, e a gente foi atrás de conhecer mais a história do Teatro. Aí a gente foi em busca, né, de informações sobre o Teatro da Praia e deu no Carré Costa, claro. E aí a gente entra em contato com ele... conversamos. A gente até fez uma visita técnica primeiro com o Alberto para ver melhor as condições e tal. Tinha algumas questões estruturais tipo elétricas mesmo, né. Tinha fios de poste perto, ligado de energia, assim, perto da parede mesmo, assim, do Teatro do lado de fora. E aí pegava em cima, eu falei, e aí é isso, né, eu adoro altura, então, não era só a questão de altura, tinha uma segurança. Mas aí, enfim, a gente foi vendo possibilidades, e aí nosso

projeto provavelmente foi o último a ser executado, assim. A gente foi adiando por diversas razões, porque a gente tava com medo, né, da pandemia... É isso, assim, a Bruna, né, tava muito cuidadosa também na hora de sair, né. Então realmente a gente, em 2021 a gente ainda tava bem... eu peguei covid em 2021 também, foi bem punk, então a gente tava, né, cuidadosa, tentando também ver as agendas no sentido de tipo, é isso, né. Ela tava também com as coisas particulares dela e então foi um pouco difícil assim a gente realmente colocar para frente, né. Muito com medo de um contexto de contaminação ainda, né. Mas foi assim que surgiu a ideia da gente ir para o Teatro da Praia, né, que tava fechado, né. Enfim, tava conversando com Carrí e a gente viu que tinha essa possibilidade deles pedirem o teatro de volta. Não era o que ele queria, né, mas aconteceu, o proprietário, né queria o local.

ALIRIA: E como é que foi a produção do graffiti?

CECI: A execução? É a produção de lá do projeto, né, eles contrataram um ajudante que acabou sendo Berin, foi massa, assim, superagilizo. Por fora a Bruna acabou chamando aí a Mariana Domingues, né, nem trabalha com isso, mas deu uma força lá, você também acabou aparecendo na hora, botou a mão na massa. Então é isso, assim, a produção lá eles tinham, a gente listou os material. Meio que a gente acabou usando várias tintas que já tinha sido aberto e tal, e aí a gente foi tentando, é isso, assim, agilizando como podia. O pessoal do Teatro nos acolheu maravilhosamente bem, então tinha um grupo lá pequeno, Carrí não tava lá, mas tinha um grupo pequeno que não mantinha assim o lugar, minimamente, e fabricava. Eles ficavam num anexozinho do teatro, tipo uma salinha que virou um atelier para eles, fabricando bonecos, né, então eles confeccionavam bonecos e tal. E aí a gente chegou, né, nos apresentando falando sobre projeto, não sei o quê, a produção já tinha feito contato, na verdade. E eles nos acolheram, a gente, né, é isso, assim, foi pegando os materiais que na Monsenhor Tabosa tinha um espaço que ele tinha os materiais, escada e tal. Na época, pra você ver como demorou essa execução, nem o Alberto já tava mais no projeto, ele já tinha saído, foi para algum cargo aí do governo, eu não sei. E aí tava meio bagunçado, assim, foi um pouco confuso, né, era outra pessoa lá e aí rolou alguma dificuldade de agilizar alguns materiais e tal. A gente não pegou os materiais novinhos, né. Como eu te falei, a gente tinha algumas coisas que estavam lá, inclusive muito desperdício de tinta, assim, não teve o cuidado de armazenar. Meio que deu uma dor no coração quando eu vi um monte de tinta com a lata aberta, horrível, dinheiro público jogado fora. Aí a gente aproveitou algumas coisas e começamos, assim, a fazer a base, né, aliás arriscar, né. Então a gente começou a riscar. O desenho é uma mão, ainda não tinha mais as duas mãos, eram duas

mãos, assim, que era preta, assim, sabe? Num fundo colorido. A gente acabou fazendo uma mão só, né, e uma ideia... como a ideia do teatro era uma coisa de... é isso, de tentar reerguer, de tentar reabrir e tal, a gente ficou com uma flor, com dente de leão, né. E aí foi colocando algumas coisas que lembravam justamente essa coisa do Teatro, porque o Teatro da Praia tinha muita peça de comédia, né. Enfim, aí foi colocando elementos que lembravam isso, né, de alguma forma e tal, pegando muito uma paleta de cores mais quente, né, tinha vermelho, tinha rosa, uma coisa que lembrava também o pôr do sol ali da Praia de Iracema, que é uma referência também para gente e tal, pertinho da praia. E aí foram alguns dias assim, aí teve equipe de filmagem filmando esse processo, né. Até hoje a gente não viu esse material. Rolou uma entrevista do processo também. Eu não sei, não lembro, mas ele tinha uma página no perfil, mas é isso, assim, eu não sei a história.

ALIRIA: Mas e a produção dele? Tipo na rua, foi tranquilo? Porque eu sei, que pelo menos um dia que eu fui, né, a gente tava na semana do sete de setembro, e aí até foi no domingo. E aí como que era, se era tranquilo, se vocês tinham alguma questão, alguma preocupação.

CECI: Assim, o nosso deslocamento é... eu tenho carro né então eu conseguia, por exemplo, pegar a Bruna porque ela morava perto ali, né. Então eu saía de casa, pegava a Bruna, se tivesse alguma coisa faltando, né, os materiais que a gente... que não dá pra terminar em um dia o tamanho daquele na fachada, né, grande. Então a gente guardava lá dentro mesmo. Sempre tinha isso, tinha eu a Bruna, tinha a Mariana, e tinha também o pessoal dos bonecos que ficavam lá dentro do teatro, né. Às vezes saía, a gente não ficava totalmente sozinha, né, tinha o Berin também, tinha alguém da produção, uma pessoa que vinha e voltava, saía, enfim. Mas a gente se sentiu muito tranquila, não teve abordagem muito estranha, não teve nada. De vez em quando a gente recebia algum amigo, mas foi bem assim, nós assim ali, né. Tem mais uns estresses de eu acho que se a gente tava bem isolada antes, né, depois você reencontra, e aí é isso, né, começa a fazer um mundo juntas, e aí rola, né, vários “Ah, mas isso aqui não, mas aqui sim, ah, mas tem que ser desse jeito, não, mas você não sei o quê” essas coisas, normal assim, né, das escolhas que cada uma faz e tal. Foi tranquilo, assim, a execução. eu acho.

ALIRIA: Certo e uma pergunta mais geral que eu queria saber é como é que é pintar na rua sendo mulher?

CECI: Eu acho que, assim, tem um recorte de gênero aí, que você tá fazendo, mas dentro disso também vai ter que ter um recorte de raça, porque tem diferença. E eu percebi isso pintando com a Dinha, né. Mas para gente, a gente iniciou com lambe lambe que eram ações muito rápidas e a gente não teve abordagem policiais, mas assim muito não teve abordagem violentas, assim, porque a gente também não saía tanto pra pintar e a gente tentava fazer isso na luz do dia, então não era de madrugada, por exemplo. O que incomodavam era o mais as abordagens machistas, né, dos caras, assim, ou mesmo em mutirão, né, que mesmo assim os caras, os grafiteiros chegando, querendo ensinar, né, a grafitar. Então não sofri abordagens de violência física nem de, né, mas tinha dos colegas, pelo menos, uma coisa machista que é isso “Ah o que você faz é menor, então deixa eu te ensinar como é, né”. E é isso, assim, uma galera que às vezes passa, assim, tipo, tem tantas coisas boas como “Nossa, que lindo que você tá fazendo!” como abordagens de “Nossa, que coisa feia que vocês estão fazendo. Para de pichar e tal!”. Geralmente eles são pessoas que tão, né, dentro de um veículo, passando. Aí, mas é isso, assim, a gente não teve uma abordagem violenta, assim sabe, mas é como eu te falei, tinha circunstâncias que a gente entendia a melhor hora de pintar. Não tem uma melhor, mas, assim, sempre coletivo, então eu não pintava sozinha, não saía para pintar sozinha. Ou eu pintava com algum amigo ou com uma amiga, assim. Só depois de um tempo que eu vi mais garotas pintando. E aí a gente vai se encontrar com muito em mutirão, então “Pô, tem mutirão aqui” e a gente ia, mas pintar na rua, rolê tipo assim “Tô passando e vou pintar” num rolava muito não, não pra mim pelo menos, né. Tinha que ter contexto meio que pré-planejado. Tinha muita uma coisa da gente olhar os muros e tal, mas é isso.

ALIRIA: Mas esse pré-planejamento era com que intuito?

CECI: Não era pré-planejamento, mas era... quando você começa a pintar na rua, você automaticamente começa a observar o seu suporte, né, que é o muro. Então, “Pô, essa parede seria massa pintar!”. Até hoje eu paquero com algumas paredes, assim, alguns muros da cidade e fico imaginando alguma arte ali, algum desenho ali, cores, assim, formato. Tem um ali, perto da João Pessoa, que são formatos ainda antigos de janelas, e tão, muradas, né. E eu “Gente, isso cabe um lambe maravilhoso e tal”, então eu fico só observando, que é observar a cidade, quando você começa a interferir nela, você começa a observar de outro jeito, né, como um elemento que vai agregar na tua composição, um elemento de composição mesmo. Então você observa a cidade de forma diferente, você se relaciona diferente com ela, vê o entorno. “Como é o entorno

aqui, quem é que passa aqui? É deserta? É movimentada? O que tem aqui em volta?” E aí você começa a conhecer as pessoas, “Pôxa, vou bater nessa tia para falar com ela” entendeu?

ALIRIA: E, se tu pudesse comentar, quais artistas, mulheres, no caso, da arte urbana tu admira, né, e tu que tu queira comentar.

CECI: Ah Dinha²⁴³ é uma artista que eu admiro, assim, principalmente tá ainda continuando assim a carreira no graffiti, usando outras linguagens, assim, usando a pintura, mas em outros suportes, né. Uma que eu gostava muito acho que era Tamara²⁴⁴. É um artista Portuguesa e eu amava o jeito como ela pinta, assim, tão lindos os trabalhos dela e era uma coisa super que eu queria fazer, assim, sabe? Não usava tanto *spray*, ela usa *spray*, mas não tanto, né. Mas acho incrível, assim, o trabalho dela através dela. Tamara Alves, né, que uma artista portuguesa. Mas aqui mesmo do Brasil é Minas de Crew²⁴⁵, que justamente por ser coletivo, né, tem assim, né, a minha admiração e tal. Tem a Panmela Castro²⁴⁶ que é uma artista, na verdade, que começou na pixação, depois do grafite, e agora ela tá num lance de pintura e depois foi para performance. Ela se divide em várias linguagens que eu acho massa, porque acho que a gente é muito múltipla assim, né. A gente se divide, não só em linguagens, mas em papéis, em várias coisas, né. Então o que eu acho massa na Pamela é que ela consegue, é porque tinha uma época, na minha vida, que eu ouvia que “Se tu tá fazendo comercial, não mistura comercial com o artístico. Se tu tá no grafite, então tu é de um nicho. Então tu não pode andar nesse nicho aqui da arte de contemporânea que é escultura, sei lá x y z” sabe? Tipo uma coisa setorizada, assim, isso me imitava bastante, entendeu? Quer dizer que se eu tô no grafite, inclusive dentro do grafite, então eu só posso fazer um personagem, ele sempre vai repetindo, ele o tempo todo? Meio que acabou surgindo isso por causa do lance mãos, né, mas eu não queria me limitar aí isso, né, então isso me dava um pouco de agonia, né. Então assim como isso está fixado em alguma coisa, eu não queria estar fixada só no graffiti. Eu queria ir pra pintura, enfim, de tela para até mesmo no próprio processo de mestrado, do mestrado, assim, que nem foi pintura nem foi graffiti, não foi sobre o meu graffiti. Mas foi sobre algo mais, sei lá, com mais camadas, mais complexas, assim, o caminhar, na verdade, conversar junto, assim, sabe? Então eu acho que o que me move, e tu nem perguntou isso, mas ela tá vindo agora, que eu acho que é o que eu procuro talvez nessas

²⁴³ Alexandra Ribeiro. @dinha.ribeiro_.

²⁴⁴ Tamara Alves. @tamara_aalves.

²⁴⁵ @minasdeminascrew. Coletivo composto por: @carolinajued @lidiaviber @musamdm @pequeninica

²⁴⁶ Panmela Castro. @panmelacastro.

minhas referências, assim, de uma certa forma, é inspiração e não engessamento, né. Quando eu falo da Tâmara tem aspectos dentro do trabalho dela que eu gosto e que me atrai mais, mas por exemplo Minas de Crew tem um modus operandi que me atrai também. É um coletivo de mulheres, também com suas agendas lotadas e também nem sempre se encontrando, mas fazendo graffiti juntas, assim, e grandes murais, e movimentando também a cena. Ou a Pmmela que tá também em vários nichos da contemporânea, e ganha com isso, e ganha bem e tal e sempre propondo. Então é isso, assim. A Dinha também, né, com o rolê dela e tal, com as pinturas, com a temática que ela traz da ancestralidade. Então são várias coisas que essas referências, elas, elas me vêm assim, sabe? E não só nas artes visuais, né, na música também, no cinema, né. Eu sou muito visual, né. E isso me chama, sabe?

ALIRIA: Como está a atuação do Selo Coletivo hoje?

CECI: Não tá! É uma coisa, assim, delicada essa pergunta, né, porque a gente acabou se afastando. A realidade bate na porta. Aí a gente já não tava se encontrando tanto. Acho que a gente sempre teve essa dificuldade de encontro, no Selo, nós, mesmo com as amigas e tal, e na pandemia deu uma misturada isso, né. Então, é isso, assim, não sei, você vai sentindo que algumas coisas não são mais prioridades, né. E aí cada um vai construir um caminho dentro do que pode assim. A Bruna trabalha institucionalmente, acabou indo, né, para essa coisa da instituição. Tá trabalhando no lugar que eu já trabalhei, né, no Porto Iracema e é massa e tal. Porque é isso, tem que pagar conta no final, né. Eu fui pra Pinacoteca, né, Pinacoteca do Ceará, pra área de produção, que uma área que fazia muito tempo que eu não atuava, né, e agora especificamente produção de exposições. Então é um mundo lá, porque é isso, é um lugar muito grande e é instituição mesmo, entendeu? Então muita burocracia, muita coisa administrativa, escritório e tal. E uma saudade, assim, né de pintar, de criar, né. Ao mesmo tempo a gente tá em contato com artistas, com obras, né. Mas não estou reclamando, muito obrigada, universo, por isso! E aí a gente vai se afastando nesse caminho de que foi, né, se apresentando. E é isso, a Bruna escolheu fazer alguns freelas, e eu não tô conseguindo fazer nada, basicamente, assim, entendeu? É isso! É isso, é trabalhos domésticos, né, eu moro só e eu tenho filha, né, então é um rolê diferente, né. O tempo que eu tenho, a maior parte do tempo eu vou me dedicar a ela, se eu não tiver trabalhando. Então a criação, ela fica um pouco mais de lado, mas isso não quer dizer que não há pesquisa artística nisso. Há ideias e etc, elas ficam lá, naquelas gavetinhas, várias gavetinhas que tem na nossa cabeça e aí a gente vai alimentando como pode, lendo coisa que chamam atenção, ouvindo coisas, assistindo filmes que de uma forma inspiram, que

não necessariamente estejam falando sobre o assunto, mas inspiram. E tudo isso vira gatilho pra que a gente retorne essas gavetas e tente de alguma forma acionar esse lado artista nosso, né, mas eu ainda não consegui sair pra pintar. Mas tá aqui a vizinha dizendo “Vai pintar! Olha aquele muro ali”. Mas eu também não sinto culpa, eu entendo também que tem processo, que tem tempos. É isso, tô numa instituição, tô vendo outros rolês, tô aprendendo também, muito! Tô também resgatando certas experiências do passado e trazendo e tal. Trazendo outras outras, tecendo, né, outras relações com artistas da cidade, né. Porque quando você é artista, você tá no seu mundo, e aí você quer colocar o seu mundo pra expor, expor pras pessoas, do seu ponto de vista, né, sua existência. E aí é uma coisa, mas quando você tá do lado de quem produz, pra que o público veja, esse teu ponto de vista, aí eu o rolê é outro. Então também você começa a ter a relação dos bastidores, né, não é tão simples assim, não é tanto quanto você “Ah, eu quero isso! Eu sou artista, preciso disso!” também, mas a gente negocia e tal. Então, é muito bom para construção do ser humano/artista, né, isso não é uma coisa descolada. Porque é isso, assim, você vai entendendo os processos, vai também trabalhando na sua humildade, né, e as perspectivas, né, que você antes tinha e vai tendo outras.

APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DINHA (01 DE JUNHO DE 2024)

ALIRIA: Então a primeira pergunta é que tu falasse um pouquinho sobre como foi a experiência da primeira obra de arte urbana que tu fez. Tipo, onde foi como foi, com quem tu tava, esses processos, sabe?

DINHA: Falar do meu primeiro grafite, né? Pronto meu primeiro grafite... ele foi em 2008 foi, logo quando eu iniciei. Foi no processo mesmo quando eu tava conhecendo a questão da arte urbana do grafite em si, quando eu migrei, quando eu tive todo o processo de conhecer as meninas lá de Recife, né, que já eram grafiteiras. Aí o meu primeiro grafite foi dentro de um mutirão de grafite, que era organizado pela RRS, que é a rede de resistência solidária que até hoje funciona, né. Voltou de novo, novamente, passou um tempo parado e voltaram fazendo esse tipo de ações lá nas comunidades de Recife. Eu não vou lembrar qual foi o bairro, de fato, assim, mas eu sei que foi pela região de casa amarela, foi um mutirão de grafite. Eu não tenho registro desse, mas eu tenho ele muito gravado na minha memória.

ALIRIA: E foi com as meninas?

DINHA: Foi, foi junto com as meninas, mas foi num mutirão de grafite misto, assim, porque eu tinha acabado de conhecer as meninas e elas me chamaram, me convidaram para participar do mutirão. Aí eu acabei indo, e foi desde então que eu pinto.

ALIRIA: E como foi a experiência de fazer, do fazer grafite?

DINHA: Às vezes eu até sinto esse friozinho na barriga que foi bem complicado, porque naquela época não se tinha materiais bons que nem é hoje, era colagem em Artes e tal, e quando a com essa minha primeira experiência pintando era bem... dava esse friozinho na barriga porque a gente tinha que ter o maior cuidado na hora que fosse pintar para não escorrer. E, tipo, escorreu muito e, tipo, foi muito engraçado, assim, que eu ficava tentando fazer e escorria. Aí teve algumas pessoas que me ajudaram a fazer e tal, mas foi massa assim foi bem libertador.

ALIRIA: Já era já era *spray*?

DINHA: Já era *spray*. Eu já comecei com *spray*. Não era *spray* de qualidade, porém já era com *spray*.

ALIRIA: E qual é a diferença que tu pode me dizer sobre estar pintando na rua sozinha ou com mais alguém e tá pintando dentro de uma estrutura de festival ou de um evento, né?

DINHA: Diferença é o suporte, né onde um festival dá todo um suporte, né, de alimentação, estrutura, material, dependendo se você for viajar tinha também a estrutura de acolhimento. E você pinta na rua, a única diferença é que não tem, às vezes quando a gente não se prepara não tem esse suporte, a gente que tem que se organizar antes, levar nossa escada, né. A diferença é essa, a gente quando a gente tá na rua, que vai levar o suporte, é a gente mesmo que se organiza, a gente que faz a parte da nossa produção mesmo, e quando a gente vai pintar no festival, a gente já tem aquilo já, tipo, já acessível, né. Não precisa se preocupar com estrutura, com material, eles já vão estar dando esse tipo de acolhimento. Acho que a diferença de festival para pintar na rua é esse, mas de sensação é a mesma como se você tivesse pintando na rua, porque praticamente dentro do festival a maioria sempre é organizado na rua, e é isso. A questão do sentir é a mesma, mas de questão de produção tem essas diferenças.

ALIRIA: Mas dentro de algum festival ou de algum evento existe uma curadoria de saber o que é que tu vai o que é que tu vai fazer, tipo uma aprovação?

DINHA: Não, ah tá então quando eu pinto o festival eu não, geralmente, as pessoas, né, que vai tá convidando já sabe o que é que a pessoa pinta, qual é a sua temática, e geralmente não pede esse tipo de exigência, assim, de ver um esboço antes. Eles deixam muito em aberto, assim, para o artista poder expressar da sua forma.

ALIRIA: E, assim, sobre a partir das seletivas dos festivais, tipo de fazer a curadoria dos artistas, de quem selecionar o que é que tu pode falar sobre isso? Qual é a tua experiência sobre isso, entendeu? Da tua vivência?

DINHA: É sobre essa questão da seletiva, a gente sabe que é muito seletivo, né. A gente sabe que não tem paridade. Geralmente é o famoso panelinha, eles só chamam quem para eles vai ter um vínculo ou é amigos, enfim. A gente... a gente, né, eu vou falar por mim também, eu meio que me encontro às vezes também nessa barreira de sempre estar me inscrevendo em

festivais, tentando, e nunca sou selecionada. Porque a gente sabe porque é, porque eu não tenho nenhum tipo de vínculo afetivo, não conheço as pessoas, as pessoas também não me conhecem e, provavelmente, eu não vou trazer, eu não vou agregar nenhum valor ao evento para poder ser chamada né.

ALIRIA: E o que que tu pode me falar sobre essa trajetória que tu tá tendo agora, tem um tempo já, né, de adentrar nos museus? Porque agora tu, também além da arte urbana também, tá dentro dos museus, em galerias. Como é que foi, como é que tá sendo esse processo?

DINHA: Eu tô... eu tô muito indo... tô indo assim, como eu posso dizer? Indo com calma, passando por todos os processos, né, que a gente tem que passar. Tô há 15 anos dentro da questão da arte, né, da arte urbana, e acho que desde que desde 2020, depois logo após quando eu voltei do de Lima, né, que eu comecei a ter uma ideia de outro fazeres da minha arte, né, tentar mudar, sair da minha zona de conforto, né. Só pintava personagem caricaturas, pintava muito cartoon e hoje eu tô tentando ultrapassar para outras fronteiras, me adentrar. Então foi desde 2020, quando eu tive uma outra experiência, né, com arte urbana e um outro fazer arte urbana também, não necessariamente para os *sprays*, né. Eu já tava querendo me desapegar dessa questão do *spray*, já tava usando látex, fazendo tanto látex como *spray*. E foi a partir daí que eu pensei e, como veio a pandemia, comecei a estudar outras possibilidades nas telas, foi quando o meu trabalho também ele migrou, né, veio um outro traço, uma outra perspectiva. Foi a partir daí também que eu comecei a pensar na possibilidade de adentrar em alguns espaços que eu poderia ou parece ser bem possível para mim, né, que é justamente tá nessa questão da galeria e tal. E foi a partir daí também, acho que em 2022, eu comecei a pensar a educação como uma forma de evolução, né. Eu não sou, eu não tenho graduação. Eu tô pretendendo agora fazer uma graduação, pelo menos, pela questão das oportunidades, de só o ter o papel mesmo, que tá por conta das dessas questões. Porém eu faço estudos, pesquisas por mim mesmo. Assim, às vezes nas redes sociais sempre aparece alguns cursos. Recentemente eu tô fazendo um curso de historiografia africana com o pessoal da Luciana Ribeiro, que é o pessoal lá de Goiana²⁴⁷, que eu não vou me lembrar agora, mas eu posso depois dizer pra tu. Aí a partir daí que eu tô pesquisando outros cursos, algumas temáticas, eu tô me adentrando por mim mesmo, fazendo pesquisas por *YouTube*, artigo em *Google* tal. Sempre tem umas pessoas que me ajuda também com alguns, me mandando alguns artigos, né, da galera acadêmica da arte, que tem alguma

²⁴⁷ Luciana Ribeiro do Sertão Negro de Goiana. Disponível em: https://www.instagram.com/sertao_negro/. Acesso em: 20 out. de 2024.

coisa a ver com a filosofia africana, que eu sei que vai agregar dentro do meu trabalho. E eu acho que ele foi a partir de quando eu me despertei que a educação ia me ajudar dentro desse processo, é que eu tô começando a adentrar a conquistar esses espaços. E tipo assim, para mim ter sido muito... não que eu vá, mas as coisas estão acontecendo comigo. Às vezes eu fico até surpresa com algumas coisas. Eu tô me tentando me inscrever em editais, em oportunidades, que é justamente a partir daí que eu consigo realmente também ter outras oportunidades.

ALIRIA: E o que que tu sente de diferente entre fazer arte urbana na rua, ou em um festival, e essas e as pinturas que estão nos museus, né?

DINHA: Tem uma grande diferença, né, porque dentro dos museus... dessa questão da arte urbana eu já era uma coisa minha já, das minhas vivências, né, que toda minha vivência, todo o conhecimento adquirido foi através das ruas, e hoje adentrar dentro das galerias eu sinto a diferença, né, porque ainda é uma área muito colonial, é muito branco, né, muito eurocêntrico e tal e, tipo, tá começando a mudar agora essa quebra, a comunidade negra artista tá começando a criar suas próprios demandas, né. E ainda tem muito a crescer, ainda tá muito no início essa conquista, não é uma conquista assim de muito tempo. Lógico que tem uma conquista ancestral de muito tempo atrás. Tem artistas, né, que já vem construindo esse caminho da arte negra dentro desse circuito de artes, né. Mas a gente ainda tá aprendendo, mas é um circuito muito eurocêntrico, muito branco, e para mim ainda tá sendo de aprendizado porque eu tô tendo que quebrar muitas coisas de mim, porque eu como eu não tenho essa experiência de estar nesses espaços com essas pessoas, eu tenho que tentar me manter, não me mudar, mas me adaptar a esses espaços, sem que eu perca quem eu sou, sabe? E para mim isso é uma quebra, é um aprendizado. Eu ainda, enfim, é um pouco complicado, mas tem dado certo sim.

ALIRIA: Sim e tu participou do Salão de Abril do ano passado e tá nesse de novo. O que que tu pode falar dessa experiência de ter, enfim, ter sido selecionada estar num evento desse porte?

DINHA: O Salão de Abril para mim é muito... muito a questão da persistência, porque não foi a primeira vez. Eu já tinha tentado. A do ano passado não tinha sido a primeira vez, eu tinha tentado umas outras vezes, porém, como eu não tinha a questão do conhecimento, não sabia como eu... a forma correta, porque, querendo ou não, a gente tem que... tem que entender o que os editais, esses chamamentos eles exigem, e isso eu não tinha anteriormente. E, com esse processo de conhecimento, eu fui mais ou menos entendendo, não, não posso dizer que agora

eu sei de fato a fórmula certa de eu adentrar nesses espaços, mas com as pesquisas, com as trocas, com outras pessoas, e como ver esse circuito artístico da leitura do que o salão pede, eu comecei a construir isso direcionado para estar nesses espaços. Que é que nem eu tava falando, eu não quero me modificar, mas eu tô tentando adaptar o que eu sei, o que eu sou, para conseguir adentrar nesses espaços até eu chegar no nível que eu possa ser o que eu sou de fato, sem precisar tá tendo os dedos, né, que a gente fala, assim. Mas é isso, mas a questão do salão foi muito a questão mesmo de aprendizado, entendeu? O que é que o salão pedia e tal, e para mim tanto no ano passado como esse ano para mim foi massa, assim. Eu fico bem feliz de estar conseguindo encontrar esses espaços, ainda mais esse ano assim pelas oportunidades de conhecer outras pessoas, outros curadores, que a partir daí vai aparecendo outras oportunidades.

ALIRIA: E nas duas obras, a do ano passado foi *A curiosidade refez o sujeito* e a desse ano foi a *Um lugar no mundo*. Observando as duas, elas têm um nível de subjetividade, né, assim muito elevado, eu queria saber o que tu queria comunicar mais ou menos sobre essas duas obras.

DINHA: Geralmente... tanto as duas, né, foram feitas em momentos bem específicos, assim. Tanto o *A curiosidade refez o sujeito* foi num processo de estudo que eu sempre venho levando isso em todas as obras que eu pinto. Eu venho pensando que vai se não é uma obra em si, mas para mim vai ser um estudo de como eu consigo mudar e fazer as pinceladas, ali do meu trabalho, como eu consigo juntar as cores e fazer o que eu espero, aonde eu quero chegar. Como também tem a questão do que eu passei ou passo no momento. O da *Curiosidade refez o sujeito* eu tava no processo de conhecimento artístico, não foi nada direcionado para uma temática, um sentimento, mas sim um sentimento de só estudar, e aprender, e misturar as cores, as tintas, fazer e fazer formas, e texturas. Porém o desse ano, *Um lugar no mundo*, eu passei por um processo, assim, de conflito de outras pessoas, que meio que... tanto quanto as pessoas e por essa questão do conflito com essas outras pessoas, de entender de onde eu sou. Porque eu moro em Fortaleza, mas eu sou de Recife, porém eu moro em Fortaleza há 10 ano. E, tipo, algumas pessoas... e eu fico muito... não quero me apropriar do da cidade, eu como se eu fosse sendo fortalezense, porém também não quero deixar minhas raízes, porque eu sou de Recife, eu tenho uma cultura, eu carrego comigo várias coisas, várias bagagens que eu adquiri quando eu estive em Recife. Tenho alguns amigos, minha família toda de lá, e eu fico muito meio perdida nesse requisito, porque logo no início, quando participava de eventos, aí eu como eu morava aqui eu botava Fortaleza, mas eu ficava preocupada se eu não tava me apropriando da localidade e de outras pessoas que deveriam estar daquele local sendo daqui, né. E meio que eu peguei no

conflito mesmo assim direto, de uma pessoa que chegou para mim e disse “ela não é nem daqui”, aí eu fiquei com isso na minha mente, porém, tipo, eu posso ser daqui, e eu sou de Recife. Eu contribuo também com a questão artística cultural da cidade de Fortaleza, sem deixar de ser quem eu sou, sem deixar sem deixar de representar minha cidade, e eu ainda tenho, eu ainda carrego minha cidade até no meu falar, né. Quando eu chego aqui, as pessoas, elas identificam logo, já sabem que eu não sou de Fortaleza, pelo meu sotaque. E *Um lugar no mundo* nasceu, mais ou menos, disso, né. Representa duas pessoas, num determinado lugar, que pode ser algum lugar, ou pode ser lugar nenhum. Por isso que o nome tem *Um lugar no mundo*, porém com os meus sentimentos, com a minha perspectiva, do que eu passei daquele período, que foi no começo do ano, foi no ano passado, no finalzinho do ano passado, né. E é isso, a partir daí que nasceu *Um lugar no mundo* e que carrega esse sentimento e esse histórico que eu passei, porém *A curiosidade refez o sujeito*. ele já tem uma outra perspectiva mesmo, da questão de aprendizado, da questão do estudar para fazer aquela obra.

ALIRIA: Aproveitando o gancho que tu falou agora da explicação sobre as duas obras, né, do salão, eu queria que tu falasse um pouco sobre o processo de escolha como um todo, né, do que tu vai pintar. Como é que tu escolhe, na arte urbana, como é que vai fazer e tal? Como é o processo de criação?

DINHA: Antes... assim o meu processo, ele sempre ele se dá muito através... hoje esse meu processo ele dá muito através de pesquisas fotográficas, que é até uma relação que eu tô tendo, mais cuidado quando eu vou fazer meus trabalhos, né. Porque teve um problema, não foi um problema, mas meio que deu um alerta assim para eu poder criar essas minhas próprias referências fotográficas. Porque eu pesquiso muito no Pinterest, é internet, assim que eu pesquiso de imagens, né, e meio que numa dessa. Um exemplo, tu até me mandou a referência da *Caminhos abertos* que foi do *print*. Eu não eu peguei uma referência de uma foto de uma menina que ela tava segurando duas Espadas de São Jorge, a diferença é que eu uma fiz uma faquinha da Espada de São Jorge e, enfim, criei essa obra. Aí quando eu lancei eu tipo eu peguei do Pinterest, porém eu modifiquei algumas coisas e tal, deixei a posição, a referência da posição dela, né, do de como ela tava, mas eu modifiquei algumas coisas, cabelo, fundo, enfim. E meio que algumas duas pessoas, lá de Recife, e dizem “marca a referência, marca referência”, e eu não sabia. Eu perguntei “ó, quem é?” Aí é uma menina a Raiz²⁴⁸. Eu fui falar com ela, ela é

²⁴⁸ @raizmaria. Raiz de Maria é fotógrafa de terreiro.

fotógrafa, ela é fotógrafa de terreiro e ela é de Recife também, e eu nem sabia. Eu conversei com ela, expliquei a ela, perguntei se ela queria alguma coisa referente a algum valor por conta da apropriação da utilização da referência da fotografia dela, mas ela disse que não, que tava suave, que menos mal eu fui falar com ela, conversar com ela, sobre, né. Tá dando essa orientada com ela e que ela teve outros problemas maiores com outras fotografias dela, né, e tal, e isso me alertou. Procurei alguns amigos fotógrafos para poder entender como é que se dava essa questão, porque a gente vê dentro da arte, em geral a questão da colagem digitais e tal, e a gente vê muito que há é essa questão, né, do corte de fotografias e tal, e que meio que o que a gente precisa, né, o que eu aprendi conversando com outros fotógrafos, é que a gente precisa pelo menos dar a referência, entendeu? Para o fotógrafo e onde você pegou a referência fotográfica, e nem toda vez no Pinterest vai estar dizendo de quem é aquela imagem, se é de fulano de tal. E foi a partir daí que eu meio que comecei a me atentar, a eu mesma criar as minhas referências fotográficas. Não que eu não deixei de buscar outras de referência no *Pinterest*, não! Mas eu tentar fazer de uma outra forma e que eu consiga estar criando essas referências, né, e a partir daí que minhas obras elas são criadas. Inclusive tem uma obra que eu mesma criei a partir de mim mesma. Essa obra ela não tem título até então, ela vai estar na exposição agora dia 06 de junho, né, na Aldeota, porém é isso. Ou então eu vou pensando, eu vou vendo o que eu quero passar no momento, como eu quero estar pintando, se eu quero pintar meio rosto, se eu só quero pintar o corpo, um pedaço do corpo, enfim. Isso vai muito a partir das referências fotográficas ou do que eu vou criando e vou pesquisando. Eu vou criando a partir de mim mesma essas referências e posições para ser pintadas.

ALIRIA: O lugar Muda alguma coisa? Tem relevância?

DINHA: Não, NÃO! Assim, vai depender, né. Se eu for pintar na rua, não crio muito essa questão, mas se for para algo direcionado, se for uma escola, isso meio que muda o trabalho.

ALIRIA: E uma coisa que eu percebo que é muito presente no teu trabalho é a representação do de mulheres né, a representação de corpos femininos. Eu queria que tu falasse sobre o porquê que tu faz isso, de onde é que vem isso.

DINHA: Eu quando comecei mesmo no grafite, eu comecei pintando letras. Eu passei um tempão pintando letras e tal, porém, com o passar do tempo, eu senti que precisaria mudar essa

perspectiva porque até então na época, e até hoje mesmo, tipo, se eu quisesse fazer um trabalho comercial, eu não ia vender uma letra. Eu tinha que criar outras coisas, outras perspectivas para poder conseguir me manter com a arte, né. Aí foi quando eu comecei a estudar personagens, e a ideia era pintar mesmo mulheres, porque até então eu tava no processo muito junto com as meninas no Cores do Amanhã, do Cores Femininas, que a Josi foi uma das pessoas que me ajudou muito nesse processo, ela sempre me chamava para pintar, e eu tinha ela como referência, né, de mulher. Ela pensava mulheres e tal. A Josi Barata que é do Cores do Amanhã. E eu comecei a estudar imagens feminina, né, até pela questão da representação, né. Eu, por ser mulher, e na época já tinha, depois deu uma diminuída, e depois começou de novo a ter uma movimentação de mulheres. Eu queria estar, continuar representando mulheres dentro do cenário, né, de grafite lá de Recife. Mas é isso, eu pinto mulheres desde então, pela questão da representação. E quando eu comecei a pintar mulheres negras foi quando eu passei pela transição que também mudou muito o meu trabalho, né, foi quando eu comecei a pintar mulheres negras. Antes o cabelo das minhas personagens eram coloridos e eram fluidos. Quando eu passei pela transição (capilar) é que eu comecei a pintar mulheres negras e com cabelo crespos, né, e cacheados. Quando eu mudei, eu alisava o cabelo, raspei o cabelo e utilizei meu cabelo natural que é cacheado.

ALIRIA: E qual a pintura que tu poderia dizer que é mais significativa pra ti e o porquê?

DINHA: Não tem, assim, né. Todos para mim elas têm um significado. Eu poderia sim, poderia dizer o que cada uma significava, né. Para mim antes a questão do... aquela pintura lá do (residencial) José Euclides. Para mim ela tem um significado porque foi a minha primeira pintura grande, aquela do José Euclides, do (festival) Concreto. Tem uma tela que eu fiz que é *Elas* o nome dela, era uma obra chamada *Elas*, que foi a primeira obra que eu fiz depois que eu voltei de Lima, quando eu mudei meu estilo, né, de pintura. Assim, as características mudaram, né, porque foi uma tela de estudo que deu no megacerto, assim. Tem a pintura lá do... também que foi duro até a pandemia, que foi a contrapartida que é lá no Zé Walter. Para mim também tem um significado muito grande e tal aquela obra porque foi o primeiro trabalho na parede depois da pandemia quando tudo fechou. Para mim todas eu gosto muito, né, de todos. Tem *A curiosidade refez o sujeito* porque foi a primeira obra dentro do Salão de Abril, ela também tem uma representação muito grande para mim. Particularmente eu gosto de todas, assim. *Caminhos abertos* também porque realmente foi uma que abriu muitas coisas, assim. Não conseguia

vender ainda. Espero vender, mas ela também ela trouxe para mim também outras perspectivas, outras energias, outras coisas para mim assim durante o meu processo de pintura. Gosto muito!

ALIRIA: Como é que é ser mulher e pintar na rua e fazer grafite? Como é que é essa disputa pelo espaço?

DINHA: Ele tá diariamente, constantemente, no embate com falas machistas, misóginas, racistas. É um caminho assim longo que eu tô há 15 anos. Aí pensa que vai evoluir, quando vê, retrocede de novo. Que a gente sempre se pega rebatendo coisas que pareceu ser óbvio, sabe? Da questão das mulheres ocuparem as ruas, para todos não são iguais. Eu posso dizer que para mim é de boa, assim. Hoje para mim é de boa. No começo eu tive alguns problemáticas, mas não foram tantas e tal, porque eu já sabia atuar nas ruas. Como para outras mulheres já tem dificuldade de ir para a rua, até para pintar em evento, que tem uma dificuldade de chegar na rua e pintar. É meio complicado. Eu não posso, a gente não pode ver a luta das mulheres como todas iguais, porque é muito subjetiva, tem várias camadas, tem várias coisas, e a gente, às vezes pega muito nesse embate de tenta explicar para homens que nem tudo, nem toda a construção da mulher é igualitária para todas, né. E é isso! É uma luta eterna e eu espero que se acabe, mas a gente sabe que é meio difícil pensar que isso vai melhorar, e nem outras questões, as outras problemáticas, mas a gente tá se fortalecendo mais. Eu vejo que a gente tem se fortalecido mais, a gente tem se juntado, né. Eu vejo muito mais grupos, mais mulheres se adentrando na arte, ainda mais dentro do nordeste, que é um eixo que eu sempre falo, e onde eu tô inserida né o eixo Norte e Nordeste da arte urbana, grafite, enfim. Eu sempre tive muito engajada nesse sentido aqui da parte de cima do mapa, e é isso. A gente tem crescido muito, tem muitas mulheres no Nordeste, potentes, do Ceará, de Recife. Eu vejo várias mulheres ocupando os espaços e é isso, é uma luta diária, né.

ALIRIA: Eu queria que tu citasse nome de mulheres da arte urbana que tu tem como referência, que tu admira, que tu segue.

DINHA: Eu vou falar daqui, porque as minhas referências têm sido muito com a galera, assim de fora, assim, as referências. Porém daqui que eu gosto muito, que é uma referência para mim,

é a Pri Barbosa²⁴⁹ que eu gosto muito do trabalho dela. Da Gugie²⁵⁰ também é um trabalho muito foda, assim, ainda mais por ela ser uma mulher negra também, ela também para mim é uma grande referência. E um trabalho que eu gosto muito também é da Criola²⁵¹ também. E a nível daqui do Nordeste, né, eu gosto muito do trabalho da Ivih²⁵² e o trabalho da Aline²⁵³, né, que são duas meninas, assim, que eu acompanho, eu vi iniciar, assim, e o processo delas, e para mim elas têm uma representação muito grande no Nordeste. O trabalho delas também me inspira.

²⁴⁹ Pri Barbosa. @priii_barbosa.

²⁵⁰ Gugie Cavalcanti. @gugiecavalcanti. Conferir também: @atelier.gugie.

²⁵¹ @criola__. Conferir também: hicriola@gmail.com.

²⁵² Ivih Ribeiro. @ivihribeiro

²⁵³ Aline Guimarães. @lineaaaa_

APÊNCIDE H – LINK DOS VÍDEOS DAS ENTREVISTAS

Entrevista Raisal Christina: <https://youtu.be/Bt1p285IUYM>

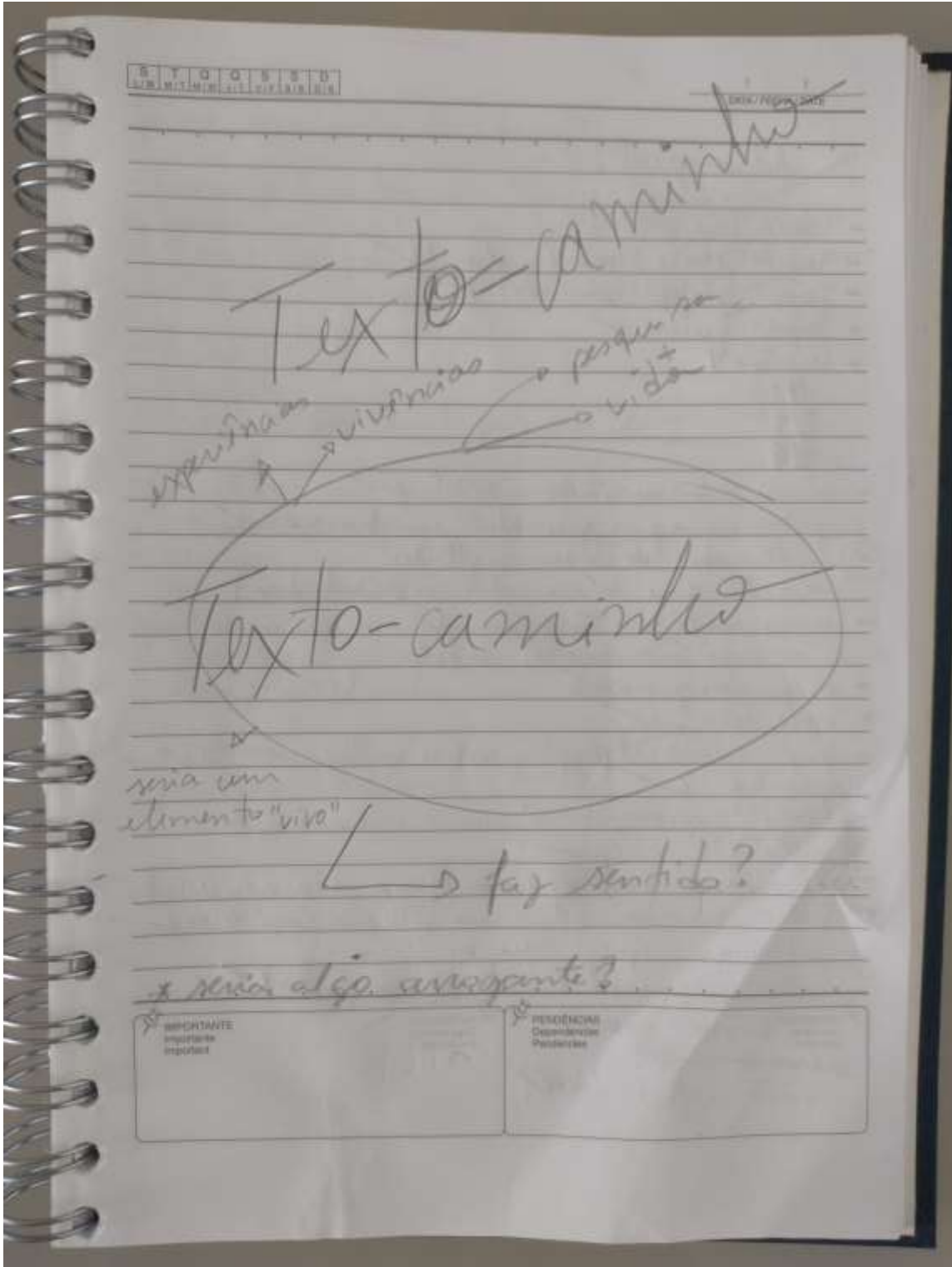
Entrevista Ceci Shiki: <https://youtu.be/TroDQBlg1oY>

Entrevista Raisal Dinha Ribeiro: <https://youtu.be/ZpcCrkJXrg>

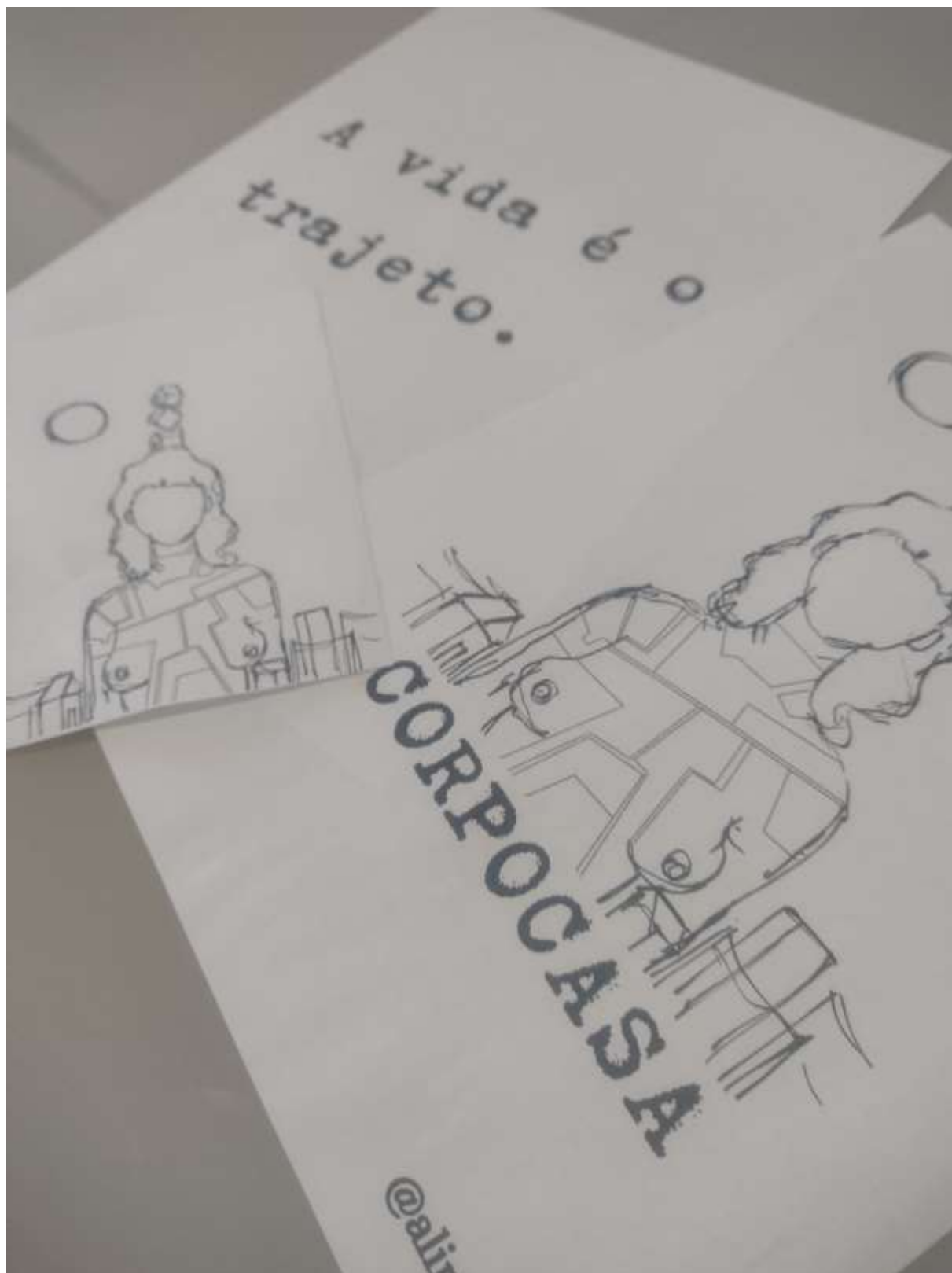


255

²⁵⁵ Bordado sobre tela. Autoria: a autora.

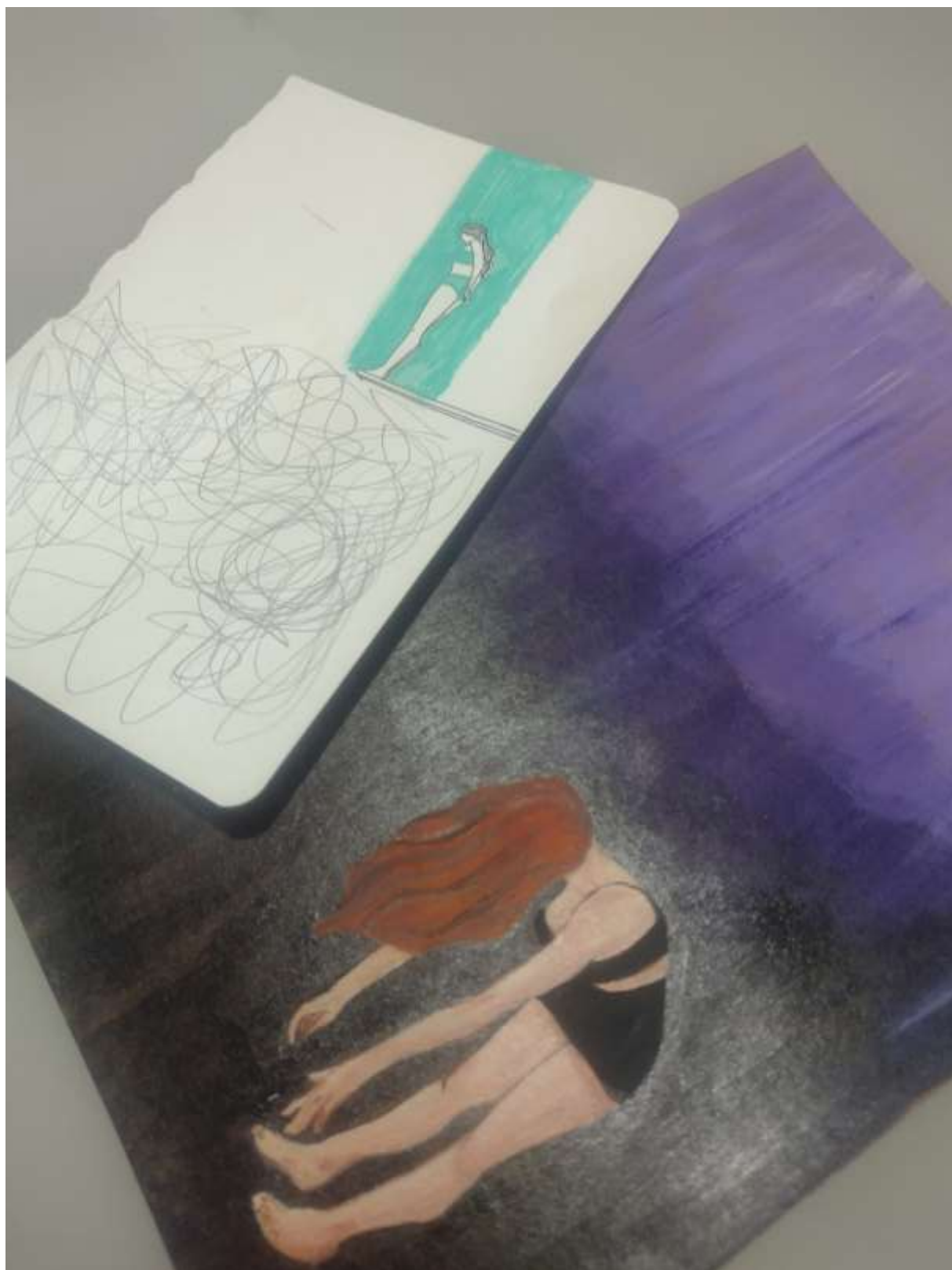


256 Tentativa de esboço do que seria um texto-caminho. Autoria: a autora.



257

²⁵⁷ Esboços de lambes. Autoria: a autora.



258

²⁵⁸ Pinturas feitas em meio ao processo criativo sobre a tese. Autoria: a autora.



²⁵⁹ Pinturas feitas em meio ao processo criativo sobre a tese. Autoria: a autora.



260

²⁶⁰Pintura feita em meio ao processo criativo sobre a tese. Autoria: a autora.

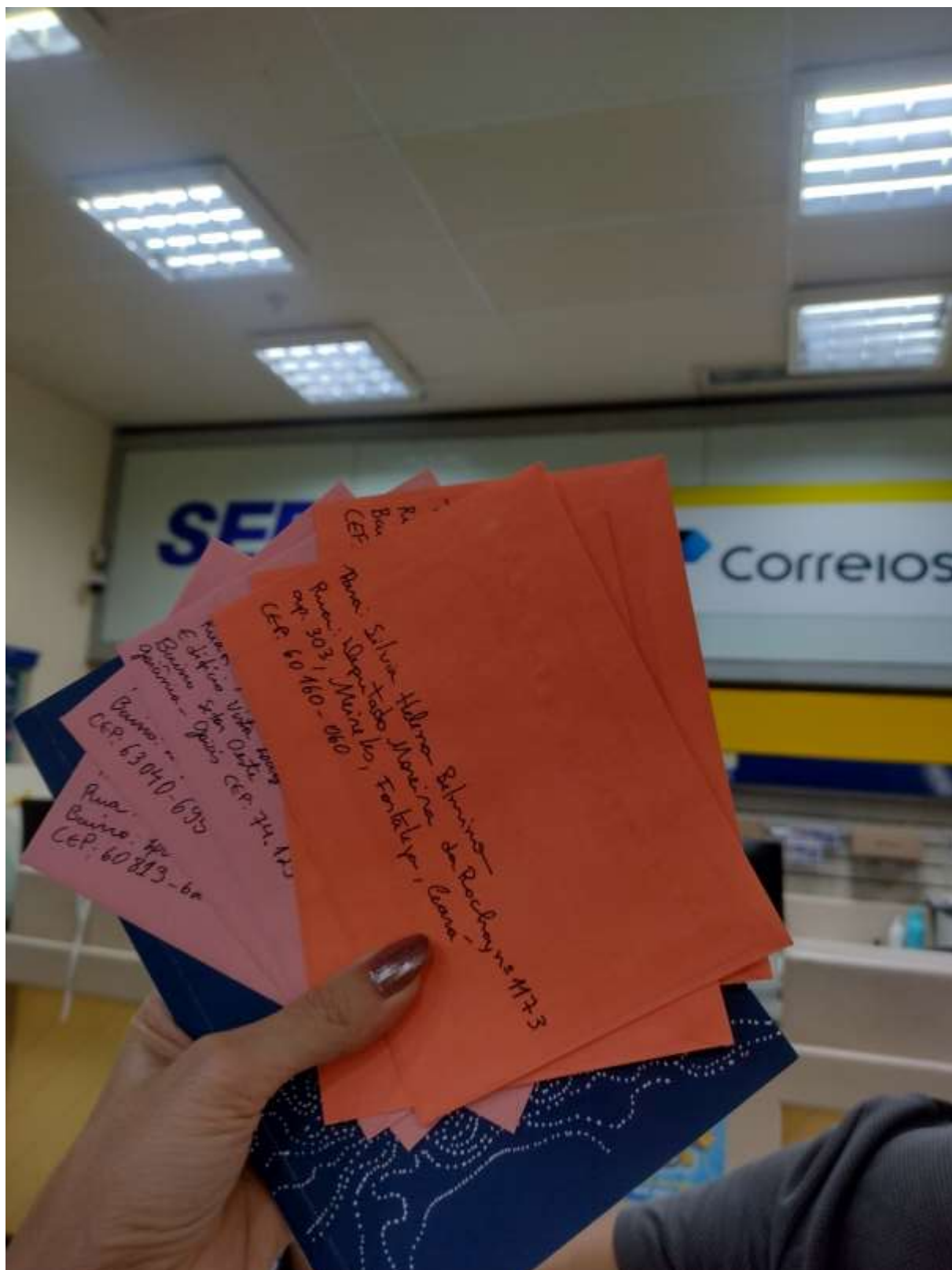


261

²⁶¹ Cartão-postal a partir de ilustração de pontos do Centro da cidade de Fortaleza. Autoria: a autora.

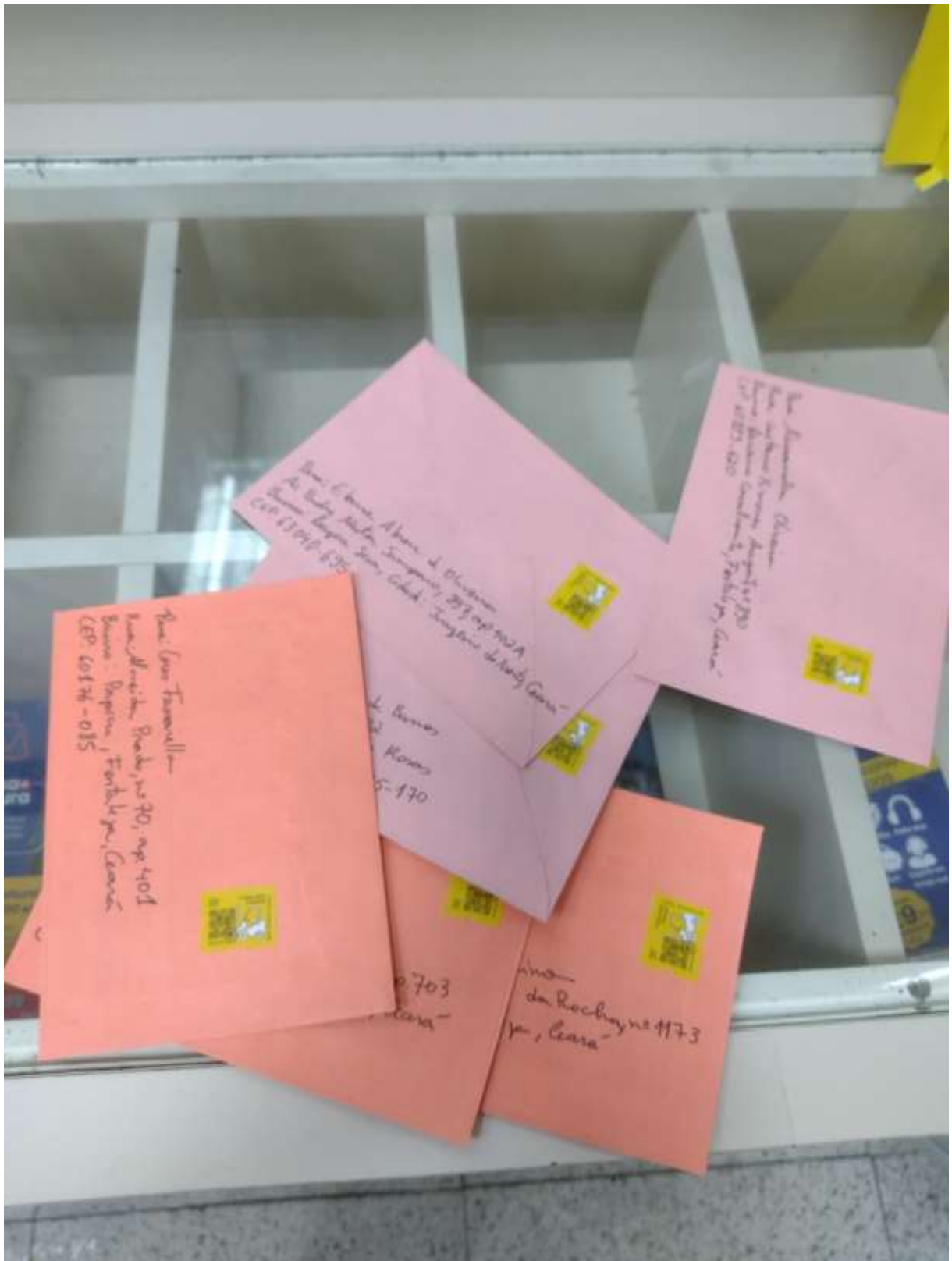






262

²⁶² Postagem dos cartões-postais nos correios para as professoras da banca de defesa da tese de doutorado.



Mr. Elbert Albar & Albar
No. 100, Jalan Sempurna, 201, apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635

Mr. Lawrence Albar
Rm. 100, Jalan Sempurna, Apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635

Mr. Leo Fawell
Rm. 100, Jalan Sempurna, Apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635

Mr. Leo Fawell
Rm. 100, Jalan Sempurna, Apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635

Mr. Leo Fawell
Rm. 100, Jalan Sempurna, Apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635

Mr. Leo Fawell
Rm. 100, Jalan Sempurna, Apt. 202A
Kawasan Industri, Ciledug, Tangerang Selatan, Banten
Cep. 15142-635