


Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico

Urban women artists: resistance operations as poetic of dipnoic

Jo A-mi*

 0000-0003-4299-5897
joami@unilab.edu.br

Resumo

Neste artigo, lançarei mão do conceito de Resistência como uma rede de insurreições problematizada por mulheres artistas urbanas da cena de Fortaleza-CE. A categoria Resistência tornou-se uma borda temática apre(e)ndida a partir de narrativas dessas artistas (protagonistas de ações que passei a chamar de poéticas de dipnoico) durante processo de pesquisa que vem dialogando com discussões tecidas por Suely Rolnik (2018).

Palavras-chave

Mulheres; Resistência; Insurreição; Narrativas; Poéticas

Abstract

* É escritora, artista visual, professora-pesquisadora (da UNILAB-CE e da UFC) e pós-doutora em Artes (pela UFMG).

In this article, I will use the concept of Resistance as a network of insurgencies problematized by women urban artists from the Fortaleza-CE scene. The Resistance category became a thematic differential learned and apprehended from the narratives of these artists (protagonists of actions that I started to call dipnoic poetics) during a research process that has been dialoguing with discussions made by Suely Rolnik (2018).

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.2

Keywords

Women; Resistance; Insurrection; Narratives; Poetic

O cotidiano avança incomensurável pela cidade de Fortaleza: lapela do sol que nasce no mar; Fortaleza de facções do tráfico de drogas que usam corpos femininos e feminizados como códigos/inscrições de munção, moeda de troca, objeto sexual, máquina reprodutiva onde “el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla” (SEGATO, 2016, p. 80-81); Fortaleza de homens e mulheres miserandos a se reproduzirem incessantemente pelas ruas, pelos becos, pelos viadutos; cidade¹ com ruas de asfalto liso (da Aldeota) e côncavo (no Jardim Guanabara) e de filas enormes que se serpenteiam nos terminais de ônibus; Fortaleza de pessoas que ficam doentes e pegam helicóptero para se consultarem no Sírio-Libanês, enquanto outras procuram por postos médicos que (quase) não funcionam ou vão até o Centro para aguardarem no corredor do Frotão². Aqui, em meio a tantas Fortalezas, destacarei a cena de mulheres pretas, católicas, lésbicas, brancas, de classe média, semi-alfabetizadas, da periferia, com mestrado, mães, educadoras, poetas, agentes culturais, ciclistas, do hip-hop, da umbanda, heterossexuais, gestoras que *atravessam* essa cidade, de cotidiano incomensurável, *com tinta*. Mulheres com quem convivo numa pesquisa que se dá desde 2015. Para pesquisá-las, precisei entender toda essa dinâmica social, econômica e cultural heterotópica – em seus contraespaços, passagens, crises, sistemas de abertura e fechamento, recortes singulares do tempo e justaposições de lugares (FOUCAULT, 2013).

Para falar dessas experiências, trarei registros de falas das pesquisadas a fim de dialogar com o debate teórico que, aqui, dá-se por circulação predominante nascida e estabelecida pelo campo de pesquisa que trouxe o conceito de Resistência³ como uma hipérbole intrincada por rede de insurreições em diálogo com as discussões tecidas por Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018) e que se caracterizam como forma do que passei a chamar de *poéticas de dipnoico*.

¹ Aldeota, Jardim Guanabara e Centro são bairros de Fortaleza.

² Frotão é uma expressão popularizada para se referir ao complexo hospitalar Instituto Doutor José Frota.

³ Sempre que me referir à vivência de mulheres artistas na cena de Fortaleza farei uso da palavra Resistência com “R” maiúsculo; para uso geral, lançarei mão da palavra “resistência” com “r” minúsculo.

1. Ruas em narrativas: vi(d)a de Mulheres?

Num primeiro momento da pesquisa parti do debate feminista contemporâneo que procurou ressignificar as ocupações dos espaços públicos por mulheres como caminhos de empoderamento. Esses caminhos de empoderamento são atravessados, de modo geral, por problemáticas que envolvem o pensar sobre a dicotomização, historicamente construída, entre as esferas públicas (como campos políticos, culturais, financeiramente produtivos, balizas de vivência da cidadania) e privadas (campos dos afetos, das relações íntimas singulares, financeiramente improdutivos, em que os efeitos político-jurídicos da *res publica* não precisam ser determinantes). Em princípio, entendo que essas esferas são lugares emaranhados de coexistência político-social e que as normativas liberal-patriarcais de “universalidade” e “igualdade”, instaladas pelos/nos sistemas democráticos ocidentais, nunca pretenderam, de fato, dissolver os processos de exclusão social impostos às mulheres (MIGUEL; BIROLI, 2013).

O fato de que os valores universais sejam, na realidade, o desdobramento das perspectivas de *alguns indivíduos* e de que esses indivíduos tenham sido, historicamente, masculinos, brancos e proprietários coloca uma série de questões para a crítica democrática. (...) O diagnóstico das diferenças que o feminismo vem produzindo – diferenças de gênero, mas também na vinculação e sobreposição com sexualidade, raça e classe social – ganha amplitude em análises dos obstáculos à igualdade nas democracias ocidentais (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 38; grifo das/os autoras/es).

A rua, nesse sentido, pode ser tomada como um lugar emaranhado por disputa estrutural e relacional: *estrutural* porque num país como o Brasil os espaços públicos são norteados por engenhos amplos de um processo capitalístico⁴: 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.

⁴ Félix Guattari e Suely Rolnik (1986) falam do processo capitalístico como “sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (1986, p. 27).

Para as mulheres, de modo específico, frequentar e vivenciar as ruas pode consistir em instâncias extremamente desafiadoras dentro de uma complexa rede de atravessamentos entre público e privado: antes mesmo de estarem nas ruas como artistas, elas estão como “mulheres”. Isto significa dizer que há uma inextricável problematização acerca das “performances de gênero” (BUTLER, 2016), ou seja, performances que fazem parte de um sistema de performatividades que moldam padrões de gênero, heranças identitárias e produções de discursos seguidamente ensinados e naturalizados por instituições sociais reguladoras (religiosas, escolares, familiares, científicas, midiáticas, artísticas, mercadológicas), como num *script* que roteiriza as “apropriadas” formas de ser/agir das mulheres. Construindo sua própria poética de rua, vi/vejo nas intervenções com arte urbana feita por mulheres algo do que passei a chamar de *poética de dipnoico*: *poética* por se tratar de uma operação⁵ narrativo-política própria que interage/pensa enquanto/com circuitos corporais, discursivos, culturais, escriturais, estéticos, sociais na rua; *dipnoico*⁶ por se associar, simbolicamente, a

⁵ Sistema que inclui planejamentos (a)diversos para se estar na rua antes: nos cuidados com a casa e a família, o tipo de roupa “apropriada” (que pode significar: apropriada para diminuir os assédios sexuais, apropriada para as circunstâncias climáticas), a escolha dos suportes para o carregamento do material artístico; durante: realizar a ação em horário comercial (quando existem mais pessoas nas ruas e/ou porque precisa intercalar com os turnos das escolas dos filhos e das “obrigações familiares”), ouvir críticas infundadas de alguns homens passantes (que, apesar de não serem artistas, querem “ensinar” as mulheres a melhor forma de pintar), serem seguidamente “avaliadas” pelos colegas que estão no rolê (que consiste desde a opinião não solicitada sobre a ação [seja graffiti, lambe-lambe, estêncil, etc.] à crítica à capacidade técnico-artística de entrega do “produto” (observei na ação de muitos homens, em várias cidades do Brasil, uma tendência a medir suas habilidades pela relação quantitativa do maior número de superfícies no menor tempo possível); e depois: no retorno para casa e sua tripla jornada de trabalho, aparatos familiares, o descansar do corpo e o planejar do dia posterior (quando, por vezes, é necessário voltar à intervenção).

⁶ Com várias nomenclaturas (*Tambaki-M'boya*, para indígenas brasileiros), segundo estudo clássico de Paulo Sawaya e Naomy Shinomiya (1972), os dipnoicos, em tempos de grandes secas (como em algumas regiões de países sul-africanos), instalam-se debaixo da terra podendo sobreviver até à próxima estação chuvosa (e isto pode chegar a quatro anos). Sua estratégia de sobrevivência consiste em comer da lama do subsolo (cerca de um metro abaixo da terra), construir casulo (no caso dos africanos) ou ninho (de peixes encontrados no Brasil) em estado estival, secretar um muco que protege todo o corpo da seca (deixando-o impermeável) e, depois, com o retorno das águas, voltar às atividades cotidianas de vida – sendo isto possível porque os peixes criam o sustento, por si próprios, mesmo nas condições mais adversas, alimentando-se da própria carne. Os peixes dipnoicos atravessam o tempo, assim, sustentados por uma estratégia própria de sobrevivência: eles não atacam (a não ser para se alimentarem ou se protegerem), não definham, não expulsam, não destroem. Os dipnoicos criam formas de respirar dentro e fora da água e isto se deu por um longo processo de adaptação a condições de vida causticantes.

uma ideia de interação/hibridização/adaptação/ressignificação intrincada por seres que lutam para permanecerem existindo nos espaços em que circulam. A poética de dipnoico, portanto, nasce dessa relação simbólica que as mulheres têm travado nas ruas (e fora delas!) contra moldes/heranças/discursos que se confrontam com o que se espera delas nos espaços públicos e privados – dessa forma, refletindo com Carole Pateman (2013, p. 76), percebo quanto os feminismos têm tentado recompor essas complexas esferas em dimensões distintas que se atravessam nos/pelos conflitos, ressaltando, na crítica ao liberalismo patriarcal, que não se pode “substituir oposição por negação (negar que a natureza tenha qualquer lugar em uma ordem feminista) ou supor que a alternativa à oposição seja harmonia e identificação (o pessoal é o político: a família é política)”.

Partindo dessas reflexões, compreendi que fazer arte urbana está além de colorismos e embelezamentos dos espaços públicos: para essas mulheres parece ser necessário aproveitar o máximo possível do tempo/espaço durante as intervenções. Isto significa, dentre outras coisas, tornar a rua um território demarcado politicamente por suas narrativas, habilitado a inventar “nuevos vínculos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político; por medio de un movimiento que inscribe lo general en lo singular, lo político en lo privado” (OBERTI, 2010, p.28-29). Entre ideias, emoções, desenhos, vestuários, materiais/estruturas (pincéis, galões de tinta, papéis, adesivos, sprays, escadas, plataformas), pessoas (parceiras/os, auxiliares, passantes, policiais, proprietários do local de intervenção), sensações, tempo, clima, as artistas se contam enquanto minorias sociais. A poética de dipnoico, desse modo, é uma poética de rua apropriada e protagonizada por mulheres.

1.2 – Da pesquisa e suas bordas temáticas

A inserção da narrativa de si como método e modo de operar foi constituindo-se no fazer-aprender da pesquisa, pouco a pouco, a partir de experiências com o campo – e não o contrário. Minha reflexão enquanto pesquisadora-artista procurou mudar o sentido tradicional do método: “não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (PASSOS; BARROS; 2015, p. 17). Textos, imagens, entrevistas acoplados às andanças pela cidade como pesquisadora-artista

levaram-me a querer conhecer mais acerca de algumas narrativas que se multiplicavam nas ruas através da arte. Enquanto operação, as narrativas de si compuseram-se como exercícios territoriais (auto)críticos realizados com/nas experiências artísticas e suas convivências nos espaços da cidade. Pensando com Margareth Rago *nA aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade* (2013), encontrei nessas narrativas “práticas discursivas eminentemente feministas” contempladas nos diversos modos de existências, lutas autênticas por emancipações sociais, subjetividades a se (re)fazerem com/nas trajetórias,

que enfatizam e se comprometem com as lutas contra as formas contemporâneas de controle biopolítico dos corpos e com as buscas de afirmação de novos modos de expressão subjetiva, política e social. Instaladas em novos territórios, apontam para a exposição de vivências que são grafadas, ditas e esclarecidas como atitude crítica aos valores morais e às verdades instituídas, apontando tanto para um trabalho sobre si quanto para a luta em defesa da dignidade, da justiça social e da ética (RAGO, 2013, p. 56).

A pesquisa narrativa, nesse sentido, foi-me movendo. Movia-me ao que não estava planejado, arquitetado, penumbrado nas pautas do projeto aprovado. A cada etapa do processo, temáticas e suas bordas se apresentavam como camadas insurgentes do caminho – nas jornadas de encontros e desencontros, nas reflexões anotadas em recortes de imagens e corporeidades poéticas, diários de bordo, cadernos de artista, fotografias, pedaços inacabados de vídeos e áudios: a pesquisa narrativa me ensinava/ensina a viver um método de desconstrução do fazer “Ciência”.

Foi assim, fazendo pesquisa enquanto aprendia/aprendo a fazer, que comecei a ouvir a palavra Resistência. Essa borda ressoava, inclusive, para falar de situações que, à primeira vista, pareciam corriqueiras e comuns: sair de casa, andar na rua, transitar de ônibus, ir ao trabalho. Aprendi com Pathy Rodrigues⁷ que “corriqueiro” e “comum” podem ser lugares de Resistência para as mulheres:

⁷ Grafiteira, tatuadora e ilustradora. *Instagram*: @pathys91.art.

A rotina e algumas questões de “ser mulher” e “estar na rua” me impendem – principalmente esse ano, que é um ano bem difícil por conta da última eleição. A gente percebe que ficou muito hostil o ambiente da rua. Dependendo de onde você está, acaba sendo um ambiente bem hostil para nós mulheres que estamos pintando na rua. (...) é uma Resistência diária, a gente, como mulher, a gente sabe que é uma Resistência diária a gente sair na rua, sair para ir trabalhar, você se fazer presente nos espaços - mesmo que todo o ecossistema nosso urbano seja contra isso (RODRIGUES, 2019).

Na mesma linha de pensamento, Ceci Shiki⁸ fala de Resistência como ato “corriqueiro” e “comum” (pelas questões de gênero aí pertinentes), que, acrescido da maternidade, dá-se numa forma de reexistir na rua:

A rua é um espaço de disputa. São várias camadas, aí; e o espaço público nunca pertenceu à mulher (...). Há muito pouco tempo é que, de alguma forma, as mulheres vêm ocupando esse espaço e entrando em zonas, em áreas em que só os homens atuavam. Mas isto também não abdicou elas de exercer a função que a sociedade convencionou ser: que é o campo do lar, do íntimo. (...) Então, é uma Resistência e uma reexistência: a gente vai se virando para refazer a vida nesses vários tentáculos que a gente possui, esses tentáculos sutis de fazer várias coisas mesmo (SHIKI, 2020).

Ao trazer à tona a Resistência como ato de reexistir no “íntimo” e no “público”, Ceci Shiki pensa a potência de se ver, oscilar, sentir, perceber, inserir como formas de “instauração” da (re)existência (PELBART, 2016) de mulheres artistas diante da vida. Pathy Rodrigues e Ceci Shiki, dessa forma, provocam-nos a refletir sobre Resistência enquanto composições micropolíticas e macropolíticas: da “dona de casa” e os “tentáculos sutis” – em suas ressonâncias, tonalidades,

⁸ Acompanho os trabalhos de Ceci Shiki (artista urbana, ilustradora e educadora) desde 2017: quando tivemos uma primeira entrevista; em 2019, apresentei uma exposição intitulada *#trampos* (ver: <https://joa-miart.wixsite.com/trampos>) que continha referência a um trabalho dessa artista. Contudo, devido a compromissos profissionais de ambas as partes, e, depois, à pandemia letal do Coronavírus que vivenciamos no mundo (em março de 2020), não foi possível realizar a entrevista em planejamento. De todo modo, gentilmente, a artista enviou um pequeno áudio tratando de Resistência na Arte Urbana. *Instagram*: @cecishiki.

vibrações diante de “uma pluralidade de ritmos de duração que também se superpõe em profundidade, de acordo com níveis de tensão distintos” (LAPOUJADE, 2017, p. 11) –, a reverberações macropolíticas democráticas sobre processos político-jurídicos, econômicos, históricos – como as contestações às eleições presidenciais de 2018 e o #elenão⁹, manifestações sociais contra as perdas de direitos sociais (Reforma trabalhista, Reforma da Previdência, Sistema Único de Saúde) e os ataques a instituições estruturais do país (universidades, tribunais, congresso nacional), bem como, a expressividade das vozes de minorias sociais (movimento negro, movimento LGBTQ+, movimento dos Sem-Terra, movimento dos Sem-Teto, organizações sindicais, movimentos feministas etc.) que “vêm irrompendo nos céus do capitalismo globalitário, a cada vez que se formam nuvens tóxicas pela densificação da atmosfera em algumas de suas regiões, quando sua perversão ultrapassa o limite do tolerável” (ROLNIK, 2018, p. 30).

Poética de dipnoico, a arte urbana inferida por mulheres nas ruas da cidade de Fortaleza tem sido um longo e recorrente ato de Resistência no processo de ocupação artística dos espaços públicos em vivência política coletiva:

Resistência é exatamente isso: é o “fincar pé”, não arredar dali, não se deixar abater, envolver por essas críticas ou por essas violências, por essas coisas impostas, e, sim, enfrentá-las, e ir, então: isso é resistir. Então, quando eu vou pra rua, mesmo assim ... sendo mulher (...), me manter no mundo do grafite há quatro anos e tal, tentando fazer esse movimento, principalmente feminino, é resistir dentro dum âmbito tão machista que é o grafite (SANTOS, 2019).

Para Raquel Santos¹⁰, “fincar o pé”, “ir”, manter-se no “mundo do grafite” são expressões que falam de movimentos de transterritorialidade de mulheres artistas, pois se constituem como existências no mundo (enquanto gênero, corpo-movente, vetor político-cultural, locução econômica etc.), movendo-se entre diferentes territórios, hibridizando-se com o corpo da rua (muros, calçadas,

⁹ Manifestações lideradas por mulheres no Brasil (e em alguns países da Europa e Estados Unidos) que tiveram por objetivo principal denunciar a trajetória misógina, racista e fascista do então candidato de extrema-direita à presidência da República do Brasil, Jair Bolsonaro.

¹⁰ Feminista, arte-educadora, multiartista urbana, ciclista etc. *Instagram*: @quelquelquelquel.

asfaltos, passantes, buracos, chuvas, buzinas, ensolações, gritos, frios, cheiros, sedes, rachaduras, e assim por diante) e alteridades, o que implica tecer não só a passagem, mas a mescla cultural nesse “ecossistema nosso urbano” (HAESBAERT, 2012). “Nessa transterritorialidade criam-se condições mais favoráveis para a mobilização da potência de criação das práticas ativistas, bem como da potência micropolítica nas práticas artísticas (...)” (ROLNIK, 2018, p.35), mesmo diante da “cafetinação”¹¹ que existe entre Arte e sistema capitalista.

A compreensão dessa ocupação transterritorial como ação política torna-se ainda mais evidente quando a artista aglutina a ideia de “resistir” com o “aquilombar-se”: “resistência é em grupo, resistir sozinho é um negócio muito difícil, resistir para mim é em grupo. E aí eu me aquilombo mesmo, procuro aonde eu possa contribuir (...)” (SANTOS, 2019). É preciso destacar que o verbo aquilombar vai além da aparência semântica que o define como “ato de reunir (-se) em quilombo” (HOUAISS, 2009); de outro modo, precisamos retomar seu caráter insurgente para entendermos que “quilombos” foram espaços não só de abrigo e proteção para escravizados/as (africanos/as, afro-descendentes, indígenas, brancos/as) – o que, por si, é potente e incomensurável –, mas inconfundível célula política originária de África. Embora tenha origem na língua umbundu, quilombo foi uma instituição social e transcultural de resistência constituída nos bandos jaga e amadurecida coletivamente por ampla gama cultural africana: ideia reconstruída pelos/as escravizados/as no Brasil que “transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os[as] oprimidos[as] da sociedade (negros[as], índios[as] e brancos[as]), prefigurando um modelo de democracia plurirracial” (MUNANGA, 1996, p.63).

A artista Alexandra Ribeiro¹² reforça a ideia do aquilombar-se como movimento político de resistência de uma coletividade, ao afirmar: “sou uma ativista, eu sou porque o movimento *hip-hop* ele é um ativismo também, ele é um movimento

¹¹ Rolnik fala de cafetinação como operação que se apropria das pessoas por meio “da exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia” e que se apoderam da vida em “sua potência de criação e transformação em seu nascedouro – ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade” (ROLNIK, 2018, p.32). Vale lembrar que o cafetão age por sedução, mascarando-se em poder onipotente e protetor com o qual a vítima passa a idealizá-lo e a “entregar-se ao abuso por seu próprio desejo” (ROLNIK, 2018, p.108).

¹² Artista urbana, ilustradora, produtora cultural. *Instagram*: @dinhagraffiti_

de resistência e de pessoas negras e que não era nem tão visto e hoje já tem outra proporção” (RIBEIRO, 2019); porém, aprofunda essa ideia de resistência e aquilobamento ao trazer para a cena cearense implicações que atravessam a relação gênero/raça/classe social:

Eu vejo essa diferença porque eu já venho de uma família periférica, não tive tanta instrução, nem incentivo para arte, da minha família – já que desde pequena eu era condicionada a estudar, a trabalhar no escritório porque se eu fosse fazer arte eu não ia ganhar dinheiro. (...) Eu vejo essa diferença de classes. (...) Teatros, essa parte cultural, ela não foi feita para o povo pobre. (...) só depois de muito tempo, que minha mãe começou a trabalhar com isso, foi que eu comecei a ter acesso a um teatro: mas não tive à arte contemporânea. Arte urbana eu não tive um incentivo, minha mãe não podia me pagar um curso – só depois de muito tempo que essa situação foi mudando, que eu consegui ter esse acesso diferente de algumas amigas minhas que já tiveram acesso ali, na infância: (...) a minha cor remete à minha questão social (RIBEIRO, 2019).

Sendo uma mulher e negra, artista que grafita mulheres negras cuja condição de classe social menos abastada inter-feriu, inter-fere e trans-fere deslocamentos na forma de estar e pensar no/com o mundo, diante de um friccionar cotidiano que cria diversas situações para expulsar os/as artistas da rua (neste caso, independente de serem mulheres), os atos de Resistência enquanto insurgências, partes das poéticas de dipnoico, rompem “a cena pacata do instituído” (ROLNIK, 2018, p. 61).

Considerações finais

Minhas andanças com o termo Resistência ganham desfecho a partir da relação com o “narrar-se” – circundante à pesquisa, como poder de fala, (re) elaboração de mundo - ressignificada por Raísa Christina¹³. Essa artista, ao fazer

¹³ Artista urbana, escritora, ilustradora. *Instagram*: @raisa.christina.

intervenção urbana com desenhos de rostos de mulheres residentes na periferia de Fortaleza, reflete sobre a ação de narrar como ato de Resistência dado no processo de fala e escuta – tanto por sedimentar a criação técnica, quanto por tocar na condição do existir:

Muitas eram super tímidas e já iam dizendo que eram feias. Tinha uma questão com a imagem de si (...). A maioria eram senhoras de mais de 50 anos, (...) teve uma que a gente viu que estava com vontade de falar (...). E aí ela conversou comigo, enquanto eu desenho, porque ela não podia parar e o marido estava ali com uma cara de “bicho”, mas ela dizendo o tempo todo que queria falar e ele sempre questionando (...). A maioria trabalhando muito ativamente pra sustentar os netos dos filhos que fizeram filho e não trabalham e estão no tráfico; vendendo tapioca, fazendo de um tudo (...). Eu acho que resistência tem a ver com isso..., no meu caso, é muito uma curiosidade que me move. Eu adoro ouvir alguém se narrar (...), eu posso ficar horas e horas ouvindo ali uma pessoa contando. Porque é como ela decide se contar, que memórias que estão ali mais fortes, (...) e o desenho me ajuda porque, na verdade, muitas vezes, é uma desculpa para fazer essa conversa acontecer (...). E, aí, como parecia que elas não se sentiam muito olhadas! Como era no início muito desconfortável, e, depois, parecia que ali elas se sentiam um tanto valorizadas (...) (CHRISTINA, 2019).

As (auto)narrativas, que trouxeram os usos de Resistência como insurgências construídas por mulheres de Fortaleza-CE, vieram com/como camadas de cotidianos, agrupamentos, identidades, falas provocadas pelas ações artísticas nas ruas. Insurgências que se tornaram insubordinações, transterritorialidades, deslocamentos políticos, perfurações ideológicas, denúncias, perseverações e pulsões, empoderamentos de sujeitos, potências criadoras de vida e de arte, estratégias de combate, modos de existência não cafetinadas (ROLNIK, 2018) e que se traduziram em Resistência: palavra cujo “esgotamento”, anunciado por alguns setores sociais enquanto ato político-ideológico (*mass media*, principalmente), está longe de se concretizar - seja como constructo linguístico quanto por permeabilidades sociais.

Referências

A-MI, Jo. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Raquel Santos. Fortaleza, 30 jan. 2019. (27:40 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Alexandra Ribeiro. Fortaleza, 31 jan. 2019. (21:50 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Raísa Christina. Fortaleza, 20 fev. 2019. (48:53 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Ceci Shiki. Fortaleza, 20 mar. 2020. (02:51 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Pathy Ribeiro. Fortaleza, 10 maio 2019. (35:06 min).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade.** 10a ed. RJ: Civilização Brasileira, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério. **Hibridismo cultural: antropofagia identitária e transterritorialidade.** In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A.. (orgs). **Visões do Brasil: estudos culturais em geografia.** Salvador: EDUFBA/Edições L'Harmattan, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo.** 2a.ed. SP: N-1 Edições, 2017.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. **Introdução: teoria política feminista, hoje.** In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. (orgs). **Teoria política feminista: textos centrais.** Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e história do quilombo na África. Revista USP - Povo Negro – 300 anos,** São Paulo, v. 28, p. 56-63, dez./fev., 1995/1996.

OBERTI, Alejandra. ¿Qué le hace el género a la memoria? In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. (orgs). **Gêneros, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PATEMAN, Carole. Críticas feministas à dicotomia público/privado. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia (orgs). **Teoria política feminista: textos centrais**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SAWAYA, Paulo; SHINOMIYA, Naomi. Biología da Tambaki-M'Boya – Lepidosiren paradoxo (Fitz. 1836) Peixe, dipnoico – metabolismo da glicose. **Revista Boletim de Zoologia e Biologia Marinha**, São Paulo, v. 29, 1972.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

A-MI, Jo. Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 17-29, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.2>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>