

Dossiê Escritos decoloniais: conhecimento em curso

Vozes presentes: *graffiti* por mulheres como resistências nos espaços públicos urbanos¹

Diana Amorim Silva²

Este artigo tem como objetivo refletir sobre as intervenções de *graffiti* por mulheres, especialmente no Rio de Janeiro, enquanto subversões ao sistema de poder hegemônico. Busca-se considerar essas iniciativas em espaços públicos como formas de fortalecimento e de resistência das multiplicidades de vozes, identidades e táticas contributivas para as cidades contemporâneas por mulheres, por suas próprias narrativas e presenças.

Palavras-chave: arte urbana; espaço público; mulher; resistências; decolonialidade.

Present Voices: Graffiti by Women as Resistance in Urban Public Spaces aims to reflect on graffiti interventions by women, especially in Rio de Janeiro, as subversions to the hegemonic power system. It seeks to consider these initiatives in public spaces as ways of strengthening and resisting the multiplicity of voices, identities and tactics that contribute to contemporary cities by women, through their own narratives and presences.

Keywords: street art; public space; women; resistances; decoloniality.

Introdução

¹ Com base em Susana de Castro (2020), o conceito de decolonialidade trabalhado neste artigo se relaciona com a intenção de denunciar “o racismo de gênero e a forma como a geopolítica do conhecimento silencia as vozes das intelectuais” (CASTRO, 2020, p. 1) por meio do debate sobre os conhecimentos e as diversidades de mulheres no *graffiti*, procurando contribuir para novas narrativas identitárias e feministas.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre pelo PROURB/UFRJ e graduada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Estácio de Sá e em história da arte pela UFRJ. Pesquisadora do Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital (Laurd/PROURB) e bolsista do CNPq. E-mail: dianaamorimsantos@gmail.com

As cidades carregam consigo camadas de modificações, incoerências, vozes, complexidades e histórias, nem estáticas e nem neutras. Essas dinâmicas ocorrem em seus territórios diante de vinculações de seus contextos e tempos. Articulam-se entre estruturas de poder e de constituições sociais entre indivíduos que habitam as cidades, considerados fundamentais para a vivacidade urbana. Porém, parte da consolidação desse processo apresenta estruturas capitalistas, voltadas para funcionalidades e objetificações dos corpos dos sujeitos e produções ao bem do capital.

O sistema capitalista pode ser vislumbrado em lógicas econômicas, políticas, relações sociais e nas estruturações das cidades. Epistemologicamente, pode ser reconhecido em dimensões competitivas exploratórias entre homens e mulheres no mercado de trabalho, como também em discursos capacitistas, nas incorporações de pensamentos aos bens materiais, entre outras formas que se perpetuam mediante estratégias de controle desigual e excludente. Para a consolidação de um olhar particular sobre essas relações, buscam-se sustentações históricas.

A partir das histórias de transformações das civilizações, é possível constatar reprocessamentos do sistema capitalista em indivíduos e em seus contextos. Tomando como base a obra *Calibã e a Bruxa* da filósofa italiana Silvia Federici (2017), ao abordar a ideologia capitalista por meio de historiografias, explicita-se criticamente como o capitalismo se estruturou a partir de propostas de privatizações. A narrativa da autora revela como esse processo limitou as formas de poderes às mulheres pela objetificação de seus corpos.

Em um primeiro momento, a obra de Federici (2017) aponta para um recorte europeu enquanto estudo sobre a transformação do sistema de campesinato feudal ao capitalismo. Durante essa mudança, fortaleceu-se o processo de manutenções mercadológicas e de atribuições de poderes mediante estratégias violentas e exploratórias. Parte do processo está atribuída às alianças de autoridades das cidades e artesãos que formaram domínios baseados na privatização das terras. Dessa forma, a noção dos solos perdidos interferiu nas noções de poderes simbólicos. Federici (2017) defende que o sentido de privatização dos solos gerou um paradigma de objetificação dos corpos das mulheres, como “substituição” às perdas materiais.

Silvia Federici (2017) defende a ideia de que essa concepção paradigmática se estruturou em jogos de poderes que buscam desestruturar as liberdades de corpos das mulheres. Compreende-se que antes, os bens comuns eram as terras, porém agora seriam as mulheres, objetificadas (FEDERICI, 2017, p. 191). Como forma de controle, foi organizada uma estrutura como um “contrato sexual” que impôs condições de domesticação para as mulheres e privatizando seus corpos. Esse projeto proporcionou a manutenção de perspectivas capitalistas, uma vez que encorajava a ideia de que as mulheres seriam “engrenagens” nessa “máquina” do capital para produzir outros trabalhadores a sustentar tal estrutura violenta.

Então, partindo desse olhar histórico entre mulheres e as noções de poderes, pode-se observar que essas dinâmicas envolvem as cidades como condensadores e articuladores

espaciais das relações sociais. Além disso, cabe reforçar que a relação entre mulher, poder e cidade atravessa períodos de lutas urbanas, rebeliões e buscas por liberdade de espaços, indicando tensões históricas. Assim, o processo de objetivação das mulheres enfraqueceu seus poderes e abalou suas identidades. Por outro lado, apontou para relações não pacíficas com as cidades, administradas por poderes consolidados. Desse modo, entende-se que as mulheres participam da vida urbana, porém, as cidades impõem dinâmicas que não as contemplam.

Federici (2017) reforça a ideia de que os corpos das mulheres podem ser compreendidos enquanto despertadores de iniciativas potentes para a desestruturação do sistema hegemônico. A intenção é afastar-se da ideia do corpo como um bem, na esfera do privado. Desse modo, propõe-se colocar em evidência o histórico de resistências das mulheres diante de perseguições, como no período de “caça às bruxas”. Esse momento possibilita perceber que as relações das mulheres com seus corpos e suas acumulações de bagagens estruturais possibilitam perspectivas simbólicas e identitárias. Isso porque as mulheres conscientes de seus corpos, direitos e saberes eram observadas enquanto forças envoltas por misticismos.

A figura da bruxa atravessa séculos e regiões do mundo, diante da iconografia da mulher solitária, “maligna” e sábia. Pode-se considerar uma estrutura criada por forças privadas para manutenção e perpetuação de conservadorismos, para que mulheres não alcançassem as estruturas de garantias de poder. Entende-se que “a caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos” (FEDERICI, 2017, p. 305).

Esse pensamento permanece atual, incorporado em outras relações sociais, como afirma Federici. Podem ser exemplificados em casos de silenciamentos das vozes das mulheres, omissões de tais presenças, desvalorizações no trabalho, formas de controle das relações dos territórios, misoginia como esforço de desestabilizar independências das mulheres, e outros, na tentativa de manutenção de estruturas de poder capitalista. Diante dessas perspectivas, evidenciam-se iniciativas históricas de emancipações de mulheres, a partir de apropriações, ressignificações e incorporações de meios expressivos de falas e presenças ativas que tensionam esse sistema.

Assim, compreender as relações entre corpo, cidade, poder e as mulheres reforça a necessidade de buscar informações históricas. Deve-se atentar para o fato de que majoritariamente os registros foram realizados por homens, garantidos de poderes desses sistemas notórios. Enquanto que as mulheres, afastadas desses circuitos de domínios, mesmo presentes nas relações sociais de seus tempos, estão em lacunas generalizadas ao serem introduzidas em historiografias. Ao serem colocadas ao anonimato, indicam-se silenciamentos históricos desses corpos, envolvendo uma ‘naturalização’ da ausência de seus protagonismos.

Por meio da investigação sobre a história da humanidade, é possível notar a existência de historiografias realizadas por mulheres, que se destacam em seus tempos,

por ações subversivas em diversos campos do “saber” e do “fazer”, áreas como as ciências e outros. Assim como na história da arte, que indica lacunas de mulheres protagonistas, também reconhecem-se exemplos como nas figuras abaixo, com exemplos das artistas Artemisia Gentileschi (1593–1653); Camille Claudel (1864–1943); Georgina de Albuquerque (1885–1962) e outras. Evidenciá-las possibilita manutenções de suas memórias e de seus diversos estilos gráficos e de linguagens, que fomentam estudos e observações de outras iniciativas.

Figuras 1, 2 e 3: A partir da esq.: Pintura ‘Judith decapitando Holofernes’ (Itália, 1621), de Artemisia Gentileschi. Escultura ‘Mulher agachada’ (França, 1885), de Camille Claudel. Pintura ‘Maternidade’ (Brasil, 1930), de Georgina de Albuquerque.



Fontes: Uffizi Galleries, Musée Camille Claudel e Museu D. João VI.

Essas artistas, entre outras, se destacaram por meio de seus trabalhos e vivências que atravessaram estruturas consolidadas da arte, que são majoritariamente excludentes. Porém, deve-se atentar às formas como essas personagens são inseridas nas histórias; como no caso da obra *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, pela historiadora da arte estadunidense Linda Nochlin (2016), que questiona a disparidade da história artística, que é protagonizada por homens, em comparação com a presença de figuras de mulheres artistas.

Nochlin (2016) também critica os sistemas legitimadores de arte enquanto formas limitadoras das potências das produções artísticas, pois reverberam nas perspectivas históricas dos trabalhos de mulheres artistas. Desse modo, existe uma complexidade nessa relação, pois as produções artísticas são “elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas” (NOCHLIN, 2016, p. 23-24). Assim, ao observar as relações que as mulheres atravessam, como em áreas da arte, possibilitam considerá-las potências do ‘fazer arte’ subversivo, enquanto esforços linguísticos incorporados a questões entre o corpo, a técnica e o conceito.

Enquanto a arte como recorte temático, é possível vislumbrar as iniciativas estratégicas entre imagens e simbolismos realizados por mulheres, como formas de expressões resistentes à história de silenciamentos. Esses conhecimentos são potencializadores de incentivos a emancipações de outras mulheres dessas relações de

domínio privado, a partir de outros estilos gráficos de seus tempos; como, por exemplo, no movimento artístico *Graffiti*³, que apresenta em sua história a participação ativa de mulheres artistas com trabalhos voltados para relações sociais, de seus contextos e indissociados dos espaços públicos das cidades.

O grupo do *Graffiti* carrega consigo estruturas, princípios e associações com suas essências históricas de subversão, escritos de presenças e de grafismos que, ao serem ilegais, tensionam os domínios territoriais. Colocam em questão as formas como ocorrem e suas implicações nos espaços, ainda mais potencializados diante do aprofundamento sobre as identidades dos sujeitos, sendo possível identificar mulheres artistas nesse circuito. As mulheres grafiteiras levantam potencialidades de relações que Federici indicava, sobre mulheres resistentes por meio de suas expressões e podendo ser consideradas “bruxas” de seus tempos, ao terem consciência de suas ações e de seus corpos em diálogo com as cidades.

Mulheres artistas presentes no *Graffiti*

No *Graffiti*, é necessário tornar visível as memórias e histórias de suas origens, como meio de fortalecimento identitário do grupo, sendo em visão internacional, até ao recorte aqui proposto, em manifestações no Brasil. Baseando-se em *Graffiti: intervenção urbana e arte*, da psicóloga brasileira Anita Rink (2013); *Arte urbana: estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, de Ana L. F. De Castro (2014), e falas de “Chermie”⁴ nas oficinas “Donas do Rolê”⁵ (2021), nota-se que a história introdutória do *Graffiti* atravessa diferentes meios de narrativas orais e plurais, gerando associações de diferentes origens de tempos, especificidades estilísticas e lugares, mas que se complementam.

O grafite enquanto etimologia origina-se da palavra “*graphéin*”, em grego significando “escrever”, e, em latim e italiano, “*graffiti*”, significando “escrita feita com carvão” (RINK, 2013), remontando aos princípios da expressão humana entre espaço, a relação psicomotora e suas tecnologias na realização de imagens e escritos atribuídos de simbolismos e códigos dos grupos. Aproximando-se de noções introdutórias, como a arte parietal, como nas cavernas de Lascaux⁶, e outros períodos de civilizações humanas, indicam atos de manifestações de imagens, de partes de relações sociais de seu tempo.

Compreende-se que os grafismos nos ambientes são meios de expressões próximas aos processos humanos. Dessa forma, tais linguagens gráficas estão presentes em camadas distintas do tempo. Ressalta-se que “o que conhecemos como *graffiti* no século XXI é muito diferente das pinturas em muros do passado, pelo simples fato de que cada ação humana

³ Vale apontar que a palavra *Graffiti*, com a primeira letra maiúscula, se refere ao movimento que se fundamenta nas relações sociais e *graffiti*, com a primeira letra minúscula, significa a pintura em si.

⁴ É mulher artista de Manaus, que está no *graffiti* desde os anos 1990. É idealizadora do projeto *Graffiti Queens*.

⁵ Iniciativa de aulas públicas digitais sobre a cultura do *Graffiti*, a partir do projeto e festival *Graffiti Queens*, da Zona Leste de São Paulo. A atividade é contemplada pelo VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), de 2020.

⁶ A Caverna de Lascaux é datada de 17.000 AP (antes do presente) e foi encontrada em 1940 na França.

se insere em certo contexto histórico e cultural” (RINK, 2013, p. 30), indicando, assim, que são elementos indissociados de suas relações específicas.

O imaginário atual sobre o *graffiti* veio a se fortalecer diante de sobreposições temporais de diversos registros, indicando a ausência de uma definição específica. Diante disso, decide-se seguir a lógica da grafiteira “Chermie”, nas oficinas “Donas do Rolê”, pois apresenta uma bagagem acerca do movimento e suas tradições. Aponta-se que o *graffiti* tem suas associações pelos anos de 1940, em uma visão global, em Los Angeles nos Estados Unidos, com escrita de linguagem gráfica “Chola”⁷, por gangues que utilizavam o espaço público urbano como encontros de definições de poderes entre os participantes do movimento.

Alcançando os anos de 1960, é possível vislumbrar um movimento de iniciativas consideradas “contraculturas”, subversivas diante de uma cultura dominante hegemônica. Especificamente na França, em maio de 1968, ocorreram movimentos sociais que utilizaram escritos, com palavras de efeito em superfícies das ruas como muros, monumentos e pontos de visualidades, como formas de linguagens gráficas para expressarem insatisfações. Essas manifestações são formas próximas da atitude do *Graffiti*, como parte de uma “contracultura”.

Nesse mesmo período, registra-se em Nova York, nos Estados Unidos, um momento notório para o *Graffiti*. Associado à “subcultura” do *Hip Hop*, dialoga com grupos periféricos e conversa com uma triangulação de estilos, como na música com o Dj e o *rapper*, na dança *break* com dançarinos *b-boys* e como arte *graffiti* com os “*writers*”⁸, sendo seus objetivos “ganhareм fama e respeito dentro da subcultura do *Hip Hop*, e não da dominante. Assim, não lhes interessa se as pessoas ditas comuns não entendem um *tag*⁹ ou um *throw up*¹⁰, ou se não gostam da peça num determinado local” (DE CASTRO, 2014, p. 11); indicando, assim, bases e atitudes voltadas para indivíduos inseridos nesse grupo.

Cronologicamente, nos anos de 1970 e 1980, observa-se uma tensão significativa entre o *graffiti* e as estruturas políticas vigentes de controle dos espaços. Essas manifestações não se adequam aos limites impostos pela naturalização de previsibilidades funcionais nas cidades. Sendo assim, é possível compreendê-las enquanto iniciativas carregadas de imprevisibilidades e potências para o despertar da passividade de percursos dos corpos pelas cidades. O *graffiti* pode ser observado enquanto ações subversivas e emancipatórias para pensar e experimentar situações sensoriais nas cidades.

Em relação à situação do Brasil, observa-se por Anita Rink (2013), que “os percursos do *graffiti* no Brasil não seguiram os mesmos passos da Europa” (RINK, 2013, p. 37). Acredita-se que a identidade dos corpos nos contextos culturais influenciou as expressões artísticas. No ambiente dos anos 1960, com escritas envolvendo manifestações em espaços

⁷ A cultura Cholo tem origens da cultura Pachuco, em 1940, e suas escritas são marcadas por contextos de violência, segregação, e racismo histórico.

⁸ *Writers* significa em inglês “escritores”. São os próprios sujeitos das ações na cultura do *Graffiti*.

⁹ Ação: *tagging*. Assinatura da identidade, ou “vulgo”, do artista no *graffiti*.

¹⁰ Trabalhos de rápida execução, associados as *tags*, sem detalhes.

públicos durante o período da ditadura militar do Brasil (1964–1985), com frases de efeitos, apontavam para uma relação de grafismos, nos espaços com simbolismos. Já nos anos 1970 e 1980, o *Graffiti*, associado ao *Hip Hop*, alcança o território nacional, incorporando especificidades regionais, reprocessando bases estadunidenses e gerando estilos específicos.

A história do *Graffiti* se associa à identificação estética e de experiências de sujeitos que buscam se afastar de estruturas hegemônicas de controle dos espaços. O *Graffiti* pode ser interpretado como uma ação que tensiona poderes controladores, fomentados por estruturas capitalistas, a partir de escopos teóricos de Federici (2017). Assim, podem ser compreendidas como iniciativas subjetivas, subversivas e potências de imprevisibilidades desestruturadoras desse sistema conservador. Desse modo, é necessário observar as especificidades dos *graffiti* nas cidades, enquanto camadas de histórias, identidades e presenças dos sujeitos que incorporam simbolismos aos espaços públicos urbanos.

Historicamente, o *Graffiti* está associado às formas de comunicação, estilos e de lembranças de artistas notórios. Porém, Jessica Nydia Pabón-Colón aponta em sua obra *Graffiti Glrrz: performing feminism in the Hip Hop diaspora* (2018) que, na história do movimento, os artistas apresentados são majoritariamente masculinos. Indicando, assim, a problemática recorrente sobre as lacunas de histórias de mulheres artistas.

Trabalhos como o de Pabón-Colón (2018) contribuem para as histórias de mulheres grafiteiras, pelo olhar de mulheres, para múltiplos interlocutores, pois sua obra se trata de “uma história alternativa sobre a subcultura do *graffiti* – uma história sobre “a arte de ter ovários” que consiste em performances de feminismos nos cotidianos de uma *graffiti grrl*”¹¹ (PABÓN-COLÓN, 2018, p. 36).

Essas produções colaborativas para o *Graffiti* possibilitam a identificação de referências de mulheres grafiteiras pelo mundo; como é possível conhecer os “vulgos”¹² “Eva 62”, “Barbara 62”, “Michelle 62”, consideradas o primeiro coletivo de mulheres nos anos 1960; “Lady Pink” nos anos 1970 e “Claw” nos anos 1980 nos Estados Unidos, “TPMCREW” no Brasil anos 1990; “Miss 17” na Grécia anos 1990; “Miss Tic” na França anos 1990; “Dona Pink” no Chile anos 2000, “Itsa” em Londres anos 1990, entre outras. A noção de multiplicidades de mulheres ativas no movimento é fortalecida, sendo algumas precursoras de coletivos dessas iniciativas nos espaços públicos.

Para complementar tais indicações, este artigo também referencia as artistas do Brasil, como “Anarkia Boladona”/“Panmela Castro” no Rio de Janeiro, anos 1990; “Mabel” e “Nina Pandolfo” em São Paulo, anos 1990; “Chermie” em Manaus, anos 1990; “TinaSoul” em Belo Horizonte, anos 1990; “Priscila Barbosa” e “Minhau” em São Paulo, anos 2000; “PPKREW”, “XANASCREW”, “Edaz”, “Lu Brasil”, “Venus” e “Vinil” do Rio de Janeiro, dos anos 2000. Algumas de suas obras podem ser vistas na figura abaixo. Essas e outras mulheres artistas se encontram nas cidades brasileiras a partir de seus trabalhos que são

¹¹ Tradução do inglês ao português, realizada pela autora.

¹² Vulgos são expressões dentro da cultura do *graffiti* para designar pseudônimos.

realizados com diferentes técnicas, desde a pintura à mão livre, como tinta em *spray*, estêncil¹³, entre outras formas.

Figura 4: Colagem de graffiti de Eva 62, Michelle 62, Barbara 62, Lady Pink, Claw, Minhau, Chermie, TPMCREW, Priscila Barbosa, Lu Brasil, Nina Pandolfo, Miss Tic, PPKREW, Panmela Castro e TinaSoul.



Fonte: Elaboração da autora.

Jessica Nydia Pabón-Colón (2018) indica que sua obra possibilita potencializar formas narrativas de escrever as histórias das mulheres grafiteiras, por meio de seu debate pela perspectiva de gênero. Assim como seu trabalho é realizado por meio da escrita, é possível compreender que as próprias mulheres artistas também registram suas histórias, mas mediante suas obras artísticas. É nesse sentido que cabe ressaltar que as obras de *graffiti*, as chamadas “peças”¹⁴, podem ser consideradas formas de expressões e relatos de vivências. Expõe-se uma multiplicidade de possibilidades para registrar as vozes e identidades.

Assim como nos *graffiti*, meios de escrita, as fotografias também potencializam formas de expressões narrativas. Como é reforçado nas fotografias de *Subway art* de Martha Cooper e Henry Chalfant (1984), que indicam que “sempre houveram meninas que escrevem, “citando Barbara 62 e Eva 62, Lady Pink, Lady Heart, e Lizzie, sendo assim, (...) os nomes e o montante de imagens apresentam importância e impacto” (CHALFANT e COOPER *apud* PABÓN-COLÓN, 2018, p. 9).

Consequentemente, ao registrar partes dessas histórias de mulheres artistas, Pabón-Colón (2018) consegue fazer uma aproximação de diferentes meios narrativos, pelas fotografias, escritas, produções audiovisuais e outros métodos sob o cuidado

¹³ Técnica de aplicar tinta sobre um molde definido com aberturas. É “para aqueles que querem transmitir suas mensagens sem gastar muito dinheiro” (CARLSSON e LOUIE, 2015, p. 41).

¹⁴ O termo “peças” destina-se aos desenhos, escritos, grafismos, concluídos no movimento do *Grffiti*.

epistemológico. Observam-se especificidades inseparáveis desses corpos. Por conseguinte, ao se aproximar dessas falas, enquanto dialéticas potencializadoras de expressões diretas dessas mulheres, carregadas de memórias e compartilhamentos de parte de universos vividos, possibilitam registros dessas histórias como parte da coletividade de narrativas.

Enquanto exemplificação desse processo complexo e potente entre vozes, indica-se a iniciativa do Fórum M¹⁵, com séries de debates com convidadas de diversas áreas para tratar de seus conhecimentos interdisciplinares, como em episódios “o grafite arte e também profissão!” (2020) e “Panmela Castro no Língua Solta” (2021), que suscitaram debates sobre o universo do *Graffiti* a partir de artistas da área. No primeiro evento (2020), a conversa ocorreu entre as grafiteiras “Lara” e “Chermie”, sob mediação de Rozzi Brasil e participação de Numa Ciro e Giselle Parno¹⁶.

O tema principal, o *Graffiti*, foi tratado pelas convidadas sobre dinâmicas como trabalho e valorização de suas artes em suas vidas. Durante o debate, ambas as artistas apresentaram suas biografias, estilos gráficos com o *graffiti* e inquietações pessoais. “Chermie” compartilhou algumas histórias relacionadas às suas vivências e intervenções artísticas, pontuando que sua presença nas ruas lhe direcionou para uma postura atenta e resistente, pois relata casos de sexismo em atividades de encontros de *graffiti*. Essas declarações colocam em evidência como as grafiteiras atravessaram situações de confrontos e as dificuldades das mulheres na área, como no trecho a seguir transcrito:

eu venho do *graffiti* quando o *graffiti* não tinha redes sociais, né. A gente tinha esse lance das revistas e dos vídeos... teve muito vídeo no *graffiti*. E sempre teve esse sexismo dentro do *graffiti*... os vídeos que os caras estavam pintando, quando passava uma mulher, os caras filmavam a bunda dessa mulher e sempre me incomodou. As piadinhas de “ah ela só está pintando porque ela quer pegar alguém, ou porque ela é namorada de fulano, sempre rolou muito. E esses tipos de comentários “rolou” na década de setenta, quando surgiu o *Hip Hop* em Nova York, já existia esse tipo de comentário (Chermie, Canal Fórum M, 2020 - 25:48 – 26:40).

De certa forma, “Lara” aponta experiências próximas a de “Chermie”, por sentir a área majoritariamente masculina. Assim, ela decidiu investir em sua arte como sua sobrevivência, criando a primeira loja do mundo administrada por mulheres no *graffiti*, o “Dona Bomba *Graffiti Shop*”, no Rio de Janeiro. Ela ressalta que “a gente precisa se emancipar economicamente, como sujeitos políticos, sujeitos econômicos para gente também estar dominando esses espaços, porque é um mundo bem complicado” (Lara, Canal Fórum M, 2020, 51:37-51:49). Por meio da apropriação da lógica econômica, subvertida à estratégia de investimento para suas artes, Lara garantiu a continuação das suas manifestações nos espaços.

¹⁵ Trata-se de um espaço para palestras, seminários e outros, para debater práticas e ativismos feministas democráticos. Por iniciativa do Coletivo Mulheres nas Quebradas e Laboratório TP Feministas do PACC/LETRAS/UFRJ, do Rio de Janeiro.

¹⁶ Rozzi Brasil é diretora, produtora cultural em mídia social; Numa Ciro é atriz, cantora e psicanalista e Giselle Parno diretora da transmissão do evento. Todas associadas ao PACC/LETRAS/UFRJ.

É possível observar essas falas como indicações de resistências das imposições espaciais e sociais que a lógica do controle de bens do capitalismo lhes incide. Vislumbra-se que os *graffiti* por mulheres estão indissociados às suas vidas e às suas vozes. Tais grafismos podem ser observados como iniciativas subversivas que exprimem presenças simbólicas de identidades plurais dos corpos das mulheres, que foram historicamente silenciadas e atravessadas por jogos de poderes.

Dessa maneira, compreende-se que mulheres artistas presentes nas ruas com seus *graffiti* subvertem esquemas de previsibilidade de domínios do capitalismo e podem ser consideradas corpos emancipados que carregam potencialidades de visibilidades. Além disso, introduzem camadas em diferentes escalas, de complexidades ao debate sobre pensar as cidades, pois tensionam territórios, espaços públicos e desestabilizam caminhos passivos através de suas constituições às paisagens urbanas. Assim, as obras artísticas podem ser consideradas como presenças indissociáveis das vozes das mulheres artistas, fortalecendo direitos às cidades.

Iniciativas efêmeras, resistências duradouras

Ao tratar das obras de *graffiti* de mulheres, é possível compreendê-las enquanto técnicas expostas no meio urbano, suscetíveis a interferências espaciais como intempéries do tempo e ações diretas de outras pessoas, que podem levar à uma durabilidade reduzida, as considerando iniciativas efêmeras. Os grafismos podem ser considerados iniciativas imprevisíveis, não garantindo o exato tempo de sua existência nos espaços. Mesmo assim, durante suas exposições nos espaços urbanos podem apresentar as identidades das artistas.

Segundo a arquiteta brasileira Adriana Sansão Fontes em sua obra *Intervenções temporárias, marcas permanentes* (2013), as intervenções de arte no espaço urbano, mesmo sendo possivelmente efêmeras, podem atribuir simbolismos aos espaços e fortalecem cargas significativas de imagens nas ruas e o que de fato, elas querem dizer. Compreende-se que:

as práticas artísticas podem criar situações inéditas de visibilidades, apontar ausências notáveis ou resistências à exclusões no domínio público e desestabilizam expectativas criando novas convivências. Sua potência, que levam as transformações para além do temporário, está em desregular valores cristalizados e abrir novas extensões do espaço vivido (SANSÃO FONTES, 2013, p. 211).

É possível observar as iniciativas de arte em espaços públicos enquanto elementos que atravessam as previsibilidades dos meios urbanos a partir da exposição à outras interferências. Esses elementos podem permanecer na memória e em registros e podem estimular experiências em escalas do corpo humano e das paisagens. Ao se pensar sobre a potência artística desenvolvida por mulheres, essas iniciativas estimulam conceitos e simbolismos das presenças dos corpos das próprias artistas, colaborando para a

constituição das cidades. São ações que atravessam temporalidades sendo consideradas resistências duradouras.

Ao se pensar na indissociabilidade das mulheres artistas com suas obras, é possível compreender que são relações complexas e que necessitam do contexto e meio espacial para serem realizadas; assim como podem ser consideradas iniciativas potencializadoras de experiências e de estudos reflexivos sobre as cidades. De acordo com histórias de afastamento das mulheres em decisões notórias nos territórios urbanos, ao estarem presentes nas ruas propondo seus grafismos, essas ações podem ser compreendidas como emancipadoras.

Essas relações entre mulheres e as cidades podem ser embaçadas por meio da obra *A cidade e a arquitetura também mulher* da arquiteta brasileira Terezinha O. Gonzaga (2011), pois reforça a história sobre mulheres e os poderes territoriais. A autora explicita que essas relações se desenvolvem através dos contextos e critica os sistemas que limitaram as participações das mulheres. Diante de estruturas das administrações das cidades foram criados obstáculos para reprimir os direitos das mulheres, como “a legislação foi um outro instrumento utilizando para normalizar e perpetuar as mulheres em seus papéis subordinados, o que levou à morte civil da mulher na família e na sociedade” (GONZAGA, 2011, p. 112).

Dessa forma, indica-se que ferramentas que atuam diretamente nos direitos às cidades influenciam as noções de domínios dos corpos de mulheres. Dialoga assim, com a teoria de Silvia Federici (2017), que diante do olhar sistêmico sobre “a história relacionada aos direitos das mulheres, podemos perceber que o que está sempre em jogo é a herança, os bens. (...) a liberdade das mulheres sempre passa pelo respeito ao conceito de propriedade privada, inclusive do seu corpo” (GONZAGA, 2011, p. 121). Diante disso, Gonzaga (2011) aborda as formas de se “pensar” e “viver” as cidades sob a perspectiva das mulheres, contribuindo ao olhar interdisciplinar para cidades, tornando-as acessíveis e de direito a todos os corpos.

Assim, reflete-se sobre as possíveis maneiras de como as mulheres estão presentes nas cidades, reforçando o entendimento de que as iniciativas artísticas de grafismos são possíveis resistências, pois “a maneira pela qual a cidade é estruturada afeta diretamente o tempo das mulheres; o importante fator da definição dos locais (...) é o que determina seus trajetos, e se eles serão desgastantes ou gerarão contatos enriquecedores com a paisagem urbana” (CALIÓ¹⁷ *apud* GONZAGA, 2011). Compreende-se que é necessário pensar sobre as incorporações subjetivas nas paisagens, refletindo sobre o *graffiti* de mulheres presentes como emancipações simbólicas desses corpos entre as paisagens das ruas.

Por conseguinte, ao se refletir sobre as cidades a partir das experiências de corpos de mulheres, contextualizado historicamente, aponta-se para a aproximação da teoria da filósofa francesa Elizabeth Grosz em sua obra *Architecture from the Outside: Essays on*

¹⁷ Sonia Alves Calió é formada em geografia, assessora em políticas públicas de gênero da Prefeitura Municipal de São Paulo e se dedica a questões de gênero e espaço urbano.

virtual and real space (2001). Nessa obra, é proposto observar a potência das presenças de manifestações e falas de mulheres nas cidades como relações com os espaços urbanos. Por meio de perspectivas filosóficas, as lacunas de invisibilidades historiográficas das mulheres nas constituições urbanas possibilitam compreender que os seus corpos eram associados a esfera de “fora”, como se fosse “o outro” no debate sobre cidades.

Grosz (2001) ressalta que esses corpos historicamente considerados “outsiders” de circuitos de poder têm a capacidade de observar “de fora”, carregando consigo potencialidades emancipatórias para outros sujeitos passivos nesses debates. Considera-se as mulheres como “outsiders” ao se pensarem nas constituições das cidades pelos seus olhares, corpos e vozes. Contudo, as mulheres podem se articular e se fazerem presentes através de estratégias que podem ter como recurso as tecnologias e outras técnicas para se manifestarem e influenciarem os espaços públicos urbanos.

Para a autora, os corpos das mulheres sendo considerados “outsiders” pelas estruturas hegemônicas de poder “não estão ‘aprisionados’ pelo ou no espaço, porque o espaço (a não ser que estejamos falando sobre uma prisão literal), nunca é fixo ou contido, e isso sempre abre para várias formas de usos para o futuro”¹⁸ (GROSZ, 2001, p. 9). Portanto, ao se pensar sobre as manifestações gráficas de *graffiti* pelas mulheres nos espaços reforçam-se multiplicidades de pensamentos, atos e vivências nas cidades.

Jogos de linguagens como meios de falas

De acordo com a contextualização contemplativa sobre as mulheres em relação a poderes, ações de *graffiti* e aos espaços públicos das cidades, aqui pretende-se amalgamar esses diálogos através da reflexão sobre as potencialidades expressivas das próprias falas desses corpos. Tendo em vista os estudos acerca do movimento do *Graffiti*, indica-se a necessidade de aproximação das visões e vozes das artistas. A investigação sobre os processos e vivências das grafiteiras reforça a relevância de diálogos entre sujeitos a partir dos modos de ouvir, falar e pensar juntos. Assim, fica em evidência a diversidade de identidades, experiências, pontos de vista e situações socioespaciais do grupo interseccional de mulheres artistas no movimento.

A partir das falas das próprias grafiteiras, é possível observar que seus modos de expressão estão atribuídos às suas artes, bem como suas manifestações também estão presentes em outros meios de compartilhamento de ideias e representações. No caso do *Graffiti*, as expressões das vozes desses corpos podem estar compreendidas em formas de linguagens gráficas, em imagens e escritos por múltiplas técnicas. Em meio a esse jogo de linguagens, é possível reforçar a lógica da indissociabilidade entre o corpo, sua subjetividade e os meios de linguagens, indicando propostas narrativas.

Consequentemente, as múltiplas formas de linguagens associadas aos saberes locais específicos, como a linguagem gráfica do *graffiti* e de fotografias, escritos, entrevistas, entre outras – utilizadas para expressões desses corpos –, indicam maneiras de registrar

¹⁸ Tradução do inglês ao português, realizada pela autora.

as histórias e as memórias. Esses meios possibilitam a reflexão sobre as potencialidades que as vozes têm para possíveis emancipações, para o fortalecimento das justificativas dos direitos desses corpos às cidades e para o reconhecimento de identidades pessoais dessas mulheres ativas.

Baseando-se na obra *Pode o subalterno falar?*, da crítica indiana Gayatri C. Spivak (2010), enquanto estruturante para perspectivas pós-coloniais, as subjetividades e modos de expressões dos corpos seriam dinâmicas correlatas e atentam ao olhar crítico para quem de fato fala, e como são dadas essas manifestações. Em sua obra, colocam-se problemáticas acerca da noção de essencialismos de subalternos e suas expressões. Alerta-se para as relações com sujeitos intelectuais em debates, necessitando de uma postura crítica. A conexão entre os indivíduos deve ser repensada, possibilitando diálogos horizontais e respeitando as cargas de experiências e vozes que os corpos carregam, sem as fragmentar ou as enfraquecer.

Diante dessa lógica, Spivak (2010) apresenta modos de repensar os paradigmas contemporâneos metodológicos científicos. Critica-se o ato de “falar por” outros corpos, ao assumir os lugares de outrem podem desencadear visões limitantes e pré-configurando estruturas do conhecimento. Deste modo, criam-se armadilhas de silenciamentos e propostas que não contemplam as especificidades de posicionamentos e expressões de múltiplos corpos em seus tempos, contextos e grupos. Isso posto, busca-se o desvencilhamento dessas formas de simplificação “do outro”, e de ocultações de suas diversidades.

A questão do corpo subalterno é colocada diante da relação entre jogos de poderes em recorte espacial e em as dinâmicas intelectuais. Nota-se que os pensamentos estruturantes de ‘1º mundo’ ao tratarem de sujeitos do ‘3º mundo’ tendem a formas de silenciamentos, direcionando para a estetização essencialista de subalternos. Essas relações podem ser repensadas a partir das dinâmicas sociais e potencializadas por meio do protagonismo das próprias vozes dos corpos subalternos. As possibilidades de falas diante de diversos modos de exposições, se assim for desejado, possibilitam comunicações diretas e sem interferências.

Dessa maneira, reforça-se a necessidade de tecer debates em conjuntos e destacar as identidades das falas. Ao potencializar os poderes das expressões de corpos afastados da estrutura imperialista silenciadora, se complexificam os diálogos sobre os subalternizados. Cabe ressaltar que Spivak (2010) aponta que diante da perspectiva de gênero, as mulheres subalternas se encontram ainda mais periféricas à essas relações. Isso por consequência das problemáticas sociais e sobre os efeitos de uma estrutura ideológica patriarcal e colonizadora.

Diante de uma estrutura de poder silenciadora hegemônica, Spivak (2010) aponta que as mulheres estão inseridas em camadas não prioritárias de tratamentos globais normativos, de modo semelhante à visão de “outsiders”, aqueles corpos de “fora”, indicados por Elizabeth Grosz (2001). Encaminha-se para a perspectiva em pesquisas e em debates de que as mulheres subalternas intelectuais têm o *devoir* de propor

reprocessamentos dos modos historiográficos, indicando novas epistemologias de falas, compreendidos na seguinte passagem:

a historiografia subalterna traz à tona questões de métodos que a impediriam de usar tal artifício. Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos (SPIVAK, 2010, p. 66).

Em vista disso, a associação de corpos invisibilizados de mulheres perante a historiografia hegemônica encaminha para uma necessidade de afastamento das noções violentas limitadoras de suas vozes. Nota-se que as expressões específicas das mulheres subalternas propõem novas estratégias de narrativas e historiografias identitárias, afastando-se dos métodos normativos. Potencializam questionamentos como ‘o subalterno pode falar?’ e ‘como pode se expressar?’. Essas e outras questões podem se relacionar aos casos de linguagens gráficas utilizadas pelas mulheres grafiteiras brasileiras enquanto casos de manifestações de falas e esforços expressivos nas ruas.

Os grafismos são maneiras de exposições dos poderes das falas de identidades plurais nas cidades e são realizadas através das apropriações dos espaços e das técnicas do *Graffiti*. Isso indica que essas manifestações podem ser consideradas enquanto narrativas articuladas aos espaços, corpos e vozes. Ao tratar da potência das vozes, relaciona-se ao pensamento da professora em estudos pós-coloniais e literatura internacional Deepika Bahri, em seu artigo “Feminismo e/no pós-colonialismo” (2013). Seu trabalho proporciona interpretar os recursos linguísticos entre sujeitos e suas produções, como os grafismos do *Graffiti*, enquanto articulações de identidades. Subversivas, essas manifestações confrontam o sistema hegemônico e questionam definições.

Para Bahri (2013), deve-se refletir sobre as formas identitárias de expressões partindo de “modos como a identidade é produzida no âmbito de contextos e o funcionamento das relações de poder entre diversos grupos” (BAHRI, 2013, p. 664). Enquanto as representações específicas de grupos, como no exemplo do *Graffiti*, podem ser consideradas como formas de registros, modos de vozes serem escutadas e podem seguir maneiras linguísticas estilísticas dos corpos; então, a visualidade da peça de arte do *graffiti* pode atravessar esferas individuais e coletivas, entre diálogos de códigos e significados entre os participantes do movimento.

Ao observar as produções gráficas como nos casos de *graffiti* das mulheres artistas é possível compreender que são iniciativas que dialogam diretamente com seu grupo identitário. As imagens das obras artísticas carregam consigo relações de subjetividades e complexificações sociais. Pode-se perceber que esses ‘jogos de linguagens’ potencializam perpetuações das memórias e passagens corporificadas das próprias artistas pelas cidades. Logo, podem ser interpretadas como maneiras estratégicas subversivas que visibilizam modos de ‘ouvir, ver, refletir, intervir juntos’ (CASTRO, M., 2018, p. 83).

Tendo em vista a teoria da socióloga brasileira Mary Garcia Castro em seu artigo “Gênero e etnicidade: conhecimentos de urgência em tempos de barbárie” (2018), é possível observar a potência de propostas epistêmicas afastadas de estruturas hegemônicas do saber. É necessário pensar nos modos práticos para a formação de novos constructos de conhecimento sobre interdisciplinaridades de saberes plurais. Dentro desse caminho, pode-se refletir a partir das potencialidades de diálogos horizontais que desestabilizam sistemas normativos.

No caso do *graffiti* realizado pelas grafiteiras, indica-se que as múltiplas identidades e diversidades dessas artistas possibilitam métodos emancipatórios intelectuais dos saberes e possibilitam novas formas de expressões de suas vozes subvertendo poderes hegemônicos. Mary G. Castro (2018) reforça a complexidade das vozes plurais, pois necessitam de seus contextos e seus lugares na dinâmica entre a fala e a escuta. A autora proporciona compreender que os debates sobre os conhecimentos e os reprocessamentos de estruturas sociais afastados de pensamentos simplistas possibilitam vislumbrar a capacidade interdisciplinar e potente das ações de resistências e de subversão ao sistema hegemônico conservador.

Desse modo, essa valorização de iniciativas de saberes locais de corpos específicos dialoga com a filósofa brasileira Susana de Castro em sua obra “Feminismo decolonial: origens e ideias centrais” (2020). Em seu texto, defende-se as estratégias de ‘fazer’ e ‘pensar’ que possam tensionar as simplificações generalizadas e que possam romper com as estruturas historicamente colocadas a partir de dicotomias que fragmentam as formas de vozes subalternas. Encaminha-se, portanto, para a observação das especificidades e manifestações de pluralidades dos corpos e identidades das mulheres.

Em vista disso, o caso das intervenções artísticas de *Graffiti* feitas por mulheres artistas nos espaços públicos das cidades, possibilitam compreender seus esforços para a implementação de presenças plurais por meio das linguagens gráficas, bem como demonstram propostas subversivas que podem romper com os silenciamentos de corpos subalternizados. Essas iniciativas expõem as forças dessas mulheres, pois ao proporem manifestações identitárias resguardam as experiências do próprio grupo e de suas vozes, estando alinhadas ao “projeto de descolonizar nossa mentalidade periférica fazendo pesquisa não de modo neutro, mas a partir da singularidade de nossas experiências” (CASTRO, S., 2020, p. 5).

Considerações finais

Este artigo buscou contribuir com o debate do campo do saber da arte por mulheres nos espaços públicos através da consideração dessas iniciativas enquanto maneiras potencialmente despertadoras de emancipações dos próprios corpos das artistas, mediante ao sistema de poder hegemônico e de lacunas historiográficas. Aponta-se para as expressões gráficas como formas de “fazer” e “pensar” que podem gerar rompimentos da noção de propriedades privadas dos corpos das mulheres. Observa-se o *Graffiti* pelas

mulheres como práticas subversivas aos silenciamentos e são resistências de especificidades, identidades e de narrativas. Sendo assim, são ações que se relacionam entre as artes, mulheres e as cidades.

Por fim, constata-se que o *graffiti* por mulheres no Brasil participa de estruturas de jogos de poder, pois se apropriam dos espaços e desestabilizam as passividades de domínios territoriais. As “peças” artísticas efêmeras incorporam camadas de simbolismos, conceitos e se tornam parte das paisagens dos espaços públicos urbanos. Portanto, os trabalhos de *graffiti* nas ruas pelas grafiteiras possibilitam reflexões sobre as possíveis formas de constituições das cidades mediante participações que as mulheres encontraram para se fazerem presentes. Proporcionam desta maneira, meios de pensar, fazer e reverberar suas vozes.

Referências

BAHRI, Deepika. “Feminismo e/no pós-colonialismo”. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 21, nº 2, p. 659-688, 2013.

CASTRO, Mary Garcia. “Gênero e etnicidade: conhecimentos de urgência em tempos de barbárie”. **Revista Odeere**, Useb, v. 3, nº 6, p. 80-101, 2018.

CASTRO, Susana de. “Feminismo decolonial: origem e ideias centrais”. *In.*: CASTRO, Susana de; CASTRO, Mary Garcia; CARVALHO, Priscila; MARLIM, Caroline; MESSEDER, Sueli. **Dossiê | O que é o feminismo decolonial?** Revista Cult, nº 262, 2020.

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. **Street Art: técnicas e materiais para arte urbana:** grafite, pôsteres, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. **Subway Art**. Londres: Thames & Hudson, 1984.

DE CASTRO, Ana Luísa Fernandes. **Arte urbana:** estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto para o Porto. Dissertação (Mestrado em Multimédia) – Universidade do Porto, Porto, 2014.

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

GONZAGA, Terezinha de Oliveira. **A cidade e a arquitetura também mulher:** planejamento urbano, projetos arquitetônicos e gênero. São Paulo: Annablume, 2011.

GROSZ, Elisabeth. **Architecture from the Outside:** Essays on Virtual and Real Space. Georgia: MIT, 2001.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.

O grafite arte e também profissão! Direção e produção pelo Canal Fórum M, na iniciativa de Mulheres nas Quebradas. Rio de Janeiro. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/b6M7-3cvVRk>. (1:34:46), color. Acesso em 23 abr. 2021.

Oficina de Graffiti #aula2, pela iniciativa e organização de “Donas do Rolê”, sob apoio da Ocupação Cultural Mateus Santos. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=846970342527303>. Acesso em 29 abr. 2021.

PABÓN-COLÓN, Jessica Nydia. **Graffiti Grrlz: Performing Feminism in the Hip Hop diaspora**. 1.ed. Estados Unidos. NYU Press. 2018.

Panmela Castro no Língua Solta -#Ep2. Direção e produção pelo Canal Fórum M, na iniciativa de Mulheres nas Quebradas. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/C5RdOqq-ycY>. (1:06:36), color. Acesso em 23 abr. 2021.

RINK, Anita. **Graffiti:** intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris. 2013.

SANSÃO-FONTES, Adriana. **Intervenções temporárias, marcas permanentes:** apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Quem reivindica alteridade?” *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminismo em tempos pós-modernos.** Rio de Janeiro: Rocco, p. 187-205, 1994.

Recebido em:26/08/2021

Aprovado em: 23/08/2022