

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

ATIVA, FEMININA;

INTERVENÇÕES GRÁFICAS E
LUGARES DE MEMÓRIAS DA CIDADE

DIANA AMORIM DOS SANTOS DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

Diana Amorim dos Santos da Silva

ATIVA, FEMININA:
INTERVENÇÕES GRÁFICAS E LUGARES DE MEMÓRIAS DA CIDADE

Rio de Janeiro
2019

Diana Amorim dos Santos da Silva

ATIVA, FEMININA:

**INTERVENÇÕES GRÁFICAS E
LUGARES DE MEMÓRIAS DA CIDADE**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof. PhD Aline Couri Fabião

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha família por me incentivar a seguir neste curso, e aos meus sonhos. Obrigada minha mãe por ser minha companheira em todos os momentos e ao meu pai, por encarar os desafios junto e ser meu primeiro leitor. Meus sonhos são os seus também.

À Nícollas, por ter me incentivado, se disponibilizado a ajudar sempre que possível e por ser meu porto de calma.

Um agradecimento mais do que especial para cada mulher artista que participou comigo deste trabalho. Obrigada à Carine Caz, Alice Ferraro, Amora, Solar, Klein e Amora Lii. Vocês são incríveis.

Obrigada a duas pessoas que foram imprescindíveis para este trabalho também, Gustavo e Taís. Por ter me proporcionado várias informações do assunto deste trabalho e pelos anos de amizade do qual me alegra poder falar de seus trabalhos hoje.

Agradeço também aos amigos que me acompanharam nesta jornada. Aos meus queridos da História da Arte: Ariadny, Esther, Renato e Bárbara. E à Rafaella e Diogo, da Arquitetura. Obrigada pelo incentivo, por acompanhar intensamente o meu processo de escrita com divagações, desabafos e choros. Obrigada pelo carinho. Sem vocês, esta caminhada seria sem graça ou pouco me traria os presentes que foram as memórias que construímos juntos.

Aos meus professores e amigos também, Romulo Guina e André Motta. Obrigada por fazerem parte da minha formação acadêmica e pessoal.

Um agradecimento eterno ao Museu Nacional/UFRJ e pela Sessão de Assistência ao Ensino (SAE). Obrigada por serem meu primeiro contato com o ensino museal e principalmente por se tornarem minha família.

Gostaria de agradecer, não menos importante, a minha querida orientadora, Aline Couri. Que desde o início deste trabalho esteve empolgada junto comigo, me apoiou, foi compreensiva e atenta a cada passo deste processo. Obrigada por participar do meu caminho na História da Arte.

Agradeço a todas as noites em claro, que no final me traziam boas sensações pelo caminho que eu estava traçando. Agradeço enfim, as energias que me motivaram a continuar e transformar as complicações em vitórias.

RESUMO

SILVA, Diana Amorim dos Santos da. Ativa, feminina: Mulheres e suas intervenções urbanas como construção da memória coletiva da cidade. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre a presença de mulheres na cena artística urbana, ou seja, propõe um debate sobre questões de identidade, atitudes sociais e ações subversivas. Portanto, partimos de um embasamento teórico sobre lugares, não lugares e memória coletiva, ideias que se complementam no meio urbano e permitem entender as intervenções como condicionantes de mudanças sócio-espaciais. Diante desse encadeamento, o recorte escolhido é constituído pelas artistas do coletivo PPKREW, o projeto Mina Preciosa e a artista independente, Amora Lii. Por conseguinte, o objeto da pesquisa são as ações do “fazer arte” dessas mulheres, que utilizam técnicas como *graffiti*, *stencils*, *pixo*, *lambe-lambes*, entre outros, presentes no contexto da cidade do Rio de Janeiro. Para o entendimento dessas relações, a pesquisa tem por objetivo principal colocar em evidência os trabalhos, bem como compreender essas intervenções como ativações da memória coletiva. Assim, é possível entender a potência desses trabalhos como instrumentos de constituição do meio urbano. Esta monografia é resultado de um diálogo criado entre os escritos de autores fundamentais do campo da História da Arte, da Arquitetura e do Urbanismo e as vozes de mulheres artistas contemporâneas. Ressalta-se a importância de seus trabalhos e suas presenças nas cidades enquanto intervencionistas. Por fim, desencadeou apontamentos para futura continuidade, como aprofundamento sobre a questão da arte urbana como estratégia da atuação no espaço urbano e roteiros de visitas dos lugares com as intervenções das entrevistadas.

Palavras-chave: mulheres artistas; intervenções urbanas; memória coletiva.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
1.1. APRESENTAÇÃO.....	6
1.2. PERCURSO	11
1.3. CONTEXTO	13
1.4. DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	14
2. FERRAMENTAS TEÓRICAS	16
2.1. A MEMÓRIA COLETIVA	16
2.2. LUGARES E NÃO LUGARES	24
2.3. FEMINISMO NAS RUAS.....	32
3. AS MULHERES ARTISTAS PRESENTES.....	42
3.1. PROJETO MINA PRECIOSA.....	42
3.2. COLETIVO PPKREW.....	56
3.3. AMORA LII	75
4. CONCLUSÕES FINAIS	83
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
6. APÊNDICES	92
APÊNDICE A – GLOSSÁRIO.....	92
APÊNDICE B – BANCO DE IMAGENS	95
APÊNDICE C – ROTEIROS PROPOSTOS	99
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM O PROJETO MINA PRECIOSA.....	103
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O COLETIVO PPKREW.....	113
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM AMORA LII	129

1. INTRODUÇÃO

Aqui são apresentadas a trajetória, as decisões e os resultados desta monografia, organizada em quatro partes: apresentação, percurso, contexto e a delimitação do tema.

Na apresentação estão as pontuações sobre a formação desta pesquisa, trazendo temas fortemente desenvolvidos ao longo do trabalho. Seguido pelo percurso, que decorre das experiências e informações que influenciaram os recortes. No contexto estão as atividades e ocorridos no espaço que situaram a autora deste trabalho, e que também afetaram algumas decisões. Ao fim, na delimitação do tema, está a apresentação da intenção objetiva desta monografia.

Pretende-se apresentar certas camadas de memórias da autora, o que fortalece a teoria desenvolvida no decorrer da monografia e a ação de escrever. A escrita transforma a memória em algo concreto, em referências, em registro. Acredita-se que entender o contexto do nascimento deste trabalho tornam mais claras certas sutilezas de momentos vividos e descritos nesta pesquisa.

1.1 APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa de conclusão de curso de graduação (TCC) iniciou-se em 2016 e atravessou diversas modificações, mas sempre manteve o interesse intervenções urbanas. Essas versões foram possíveis através da formação da autora em duas graduações: História da Arte e Arquitetura e Urbanismo. Por um lado, trouxe a carga teórica, crítica e afetiva, enquanto a outra apresentou atividades práticas e planejamentos. Esses campos do saber são distintos e se completam.

O interesse em estudar a relação das artes com os espaços urbanos nasceu dessa comunhão. Mas a presença das mulheres como o recorte temático foi embasada através da experiência de cursar História da Arte, que levantou questões sobre a importância da presença de mulheres na arte e na sua historiografia, já que existem lacunas nessa área.

Os corpos femininos estão todos os dias nas ruas fazendo suas intervenções urbanas e são extremamente importantes para entender o movimento de arte das ruas, principalmente o cenário carioca. Esses corpos fazem arte, porém, historicamente, foram colocados em posições que os limitam a

serem modelos, sendo objetificados. Este fato foi apontado pelo grupo de mulheres ativistas feministas, o Guerrilha Girls, em um de seus trabalhos sobre o MASP, em que dizem: “Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”¹.

De fato, há uma disparidade sobre a presença de mulheres no circuito das artes. Mas existem mulheres artistas desde muito tempo, como Artemísia Gentileschi (1593-1656)², Élizabéth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842)³, Camille Claudel (1864-1943)⁴, Georgina de Albuquerque(1885-1962)⁵, entre tantas outras.⁶ Muitas foram apagadas e desprezadas em relação às figuras masculinas, o que gerou o baixo índice de mulheres artistas nos registros. Este breve panorama indica a necessidade de repensar a maneira de escrever essa história.

Relembrar essas personalidades levadas às poeiras do tempo, esquecidas. Ao falar dessas mulheres, suas presenças se mantêm, e assim, suas produções artísticas. Através da escrita, certas questões que devem ser lembradas, permeiam o tempo. Logo, este trabalho propõe um capítulo dessa história: **mulheres artistas** e suas intervenções artísticas em meio urbano no momento contemporâneo. Uma historiografia feita por mulheres e sobre mulheres.

Assim, foi feito um recorte para trabalhar sobre as mulheres artistas, incluindo suas produções tanto do recorte temático quanto no objeto a ser analisado. Então, como suas obras são ações que incluem técnicas como *graffiti*, *pixo*, *stencil*, *stikers*, *lambe-lambe*, *colagem*, entre outros, foi decidido referir-se à essas linguagens como **“intervenções urbanas gráficas”**.

Poderia ser colocada a dúvida se elas seriam arte, já que se trata de um trabalho de conclusão do curso de História da Arte. Como uma provocação, pretende-se despertar um senso crítico e analítico sobre o que se entende como “arte”. Este é um assunto que intriga o ser humano há gerações e a cada estudo,

¹ Dados do MASP apresentados na obra/intervenção “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?” de 2017.

² Artista do Barroco italiano. Sua trajetória é marcada por violência e resistência. Foi a primeira mulher a entrar na Academia de Belas Artes de Florença e pintou diversos temas com mulheres protagonistas.

³ Artista do Rococó francês. Foi retratista oficial de Maria Antonieta e foi aceita na Academia Real de pintura e escultura. Retratou mulheres em temáticas mitológicas e com certo protagonismo também.

⁴ Artista francesa do impressionismo, voltada à escultura. Suas obras foram reconhecidas após sua morte, já que por muito tempo se acreditou ser de Auguste Rodin (1840-1917), com quem teve um caso.

⁵ Artista brasileira de estilo impressionista. Foi a primeira mulher brasileira a participar do gênero de pintura histórica nacional com sua obra “Sessão do Conselho de Estado”, indicando uma mulher ao centro do quadro.

⁶ Atualmente existem teorias que atribuem às mulheres obras do período paleolítico. Como disponível em: <<https://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>>.

menos se pode definir o que é “arte”. Em alguns entendimentos, esta definição passa pela ideia de que só existe arte em locais institucionalizados, como **museus e galerias**. Porém, não é a ideia aqui defendida. Na verdade, acredita-se que pode ser um fenômeno ativado em qualquer espaço.

Desta forma, as **intervenções gráficas em meio urbano** são manifestações de arte, através da perspectiva de serem expressões criativas e produções resultadas de seus contextos sociais e culturais. E as pessoas que realizam estas ações, chamadas de “artistas” também atravessam interpretações, como associadas a um valor altivo e distanciado da população. Mas aqui se acredita que é um título que pode ser incorporado pelas próprias pessoas que produzem seus trabalhos artísticos, já que “artista é aquele que faz arte”⁷. Sem distinção, as mulheres aqui presentes são artistas.

Este entendimento de artista também culmina com a decisão da terminologia de “mulheres artistas”. É uma forma de reforçar o gênero e através do pensamento do texto da crítica de arte, Linda Noclin, em sua obra: É possível entender a omissão da figura feminina no âmbito das artes. Através desses confrontos, este trabalho se propõe um espaço historiográfico da arte que tenha a participação ativa das mulheres artistas.

Além de entender essas mulheres como artistas e suas intervenções como arte, é necessário entender o contexto das técnicas que elas usam, pois ainda são vistas **à margem** das artes legitimadas. Assim, perceber que a história dos movimentos como do pixo e do *graffiti*, mesmo apresentando questionamentos sobre os lugares dessas intervenções, pode ser compreendida como arte.

As técnicas utilizadas vão existir historicamente a partir de diferentes vertentes de seus surgimentos, mas oficialmente, são registradas nos anos 70. O *graffiti* e o pixo vão surgir juntamente e são complementares, associadas à ideia de um ramo artístico e vandálico, aproximadas da cultura do hip-hop. Mais claramente explicada através da obra “O *sniper* paciente” de Arturo Pérez-Reverte:

O nome abarca tanto a simples assinatura, ou *tag*⁸, feita com marcador de texto⁹, quanto obras complexas que penetram por direito próprio no terreno da arte; embora os grafiteiros, seja qual for seu nível de quantidade e

⁷ KLEIN. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia.

⁸ Forma de escrita por grafiteiros em que apresentam seus conhecidos nomes em meio urbano. Geralmente aparecem próximos a seus trabalhos, como assinaturas ou seus nomes em contextos soltos.

⁹ São canetas recarregáveis, usadas por grafiteiras e grafiteiros que realizam *tags*, *thrown-ups* e *wildstyles*.

qualidade, costumam considerar qualquer ação urbana como expressão artística. O nome vem da palavra italiana “*graffitare*” ou “rabiscar”, e, em sua versão contemporânea, surgiu nas grandes cidades dos Estados Unidos no fim da década de 1960, quando ativistas políticos e gangues de rua usaram muros para manifestar sua ideologia ou demarcar territórios. O *graffiti* se desenvolveu sobretudo em Nova York, com o *bombing*¹⁰ (“bombardeio”, um jargão do mundo do *graffiti*) de paredes e vagões de metrô¹¹ com nomes e apelidos. No começo da década de 1970, o *graffiti* era apenas uma assinatura, e entrou na moda entre adolescentes, que começaram a escrever seu nome em todos os lugares. Isso tornou necessária uma evolução do estilo a fim de diferenciar um dos outros, e com isso foram abertas inúmeras possibilidades artísticas com uma variedade de letras, obras e lugares escolhidos para pintar. Marcadores de texto e *sprays* facilitaram a atividade. A reação das autoridades reforçou seu caráter ilegal e clandestino, transformando os grafiteiros em muito mais territoriais e agressivos. (PÉREZ-REVERTE, 2017, p.35).

Assim, é possível vislumbrar a história de parte dessas linguagens que foram se disseminando pelo mundo. Em específico, **essas manifestações artísticas vão ser ressaltadas através de problemáticas, reivindicações e revoltas, que conversam com o lugar onde estão presentes.** Então, o pixo e o *graffiti* vão ser popularmente realizados em maior número em locais de distinções sociais, econômicas, raciais, entre outros problemas, assim como podem ser encontrados em locais como favelas.

É importante observar as ações nesses locais e na cidade como um todo, pois são intervenções artísticas como meios de expressões, vozes de pessoas que tem algo a dizer. São reflexos de suas realidades e registros de presenças. Atualmente, no Rio de Janeiro, existem atividades que propõem participações entre artistas e a população, para difundir e tornar mais acessíveis essas linguagens e ampliar sua utilização, como o MOF¹² e outros mutirões. Ou seja, **as intervenções urbanas são parte de ativações de lugares e de memórias da cidade.**

Assim, o sentido de memórias pessoais torna-se um coletivo. Desta maneira, foi preciso alcançar as próprias falas das mulheres artistas. Ressalta-se a importância de entrevistas com elas e incluí-las ao final deste trabalho. Estas vozes são cargas de personalidades e circunstâncias que se encontram, mesmo em grupos diferentes, o que indica relações que permeiam seus corpos. Como

¹⁰ São intervenções artísticas de características semelhantes aos *throw-ups*, com letras arredondadas. O termo também é usado para as atividades feitas em lugares não autorizados, e geralmente no período da noite.

¹¹ Sentido de *whole-car*: União de *top-to-bottom* e *end-to-end*. Quando o veículo é totalmente pintado, geralmente por *pieces*. Geralmente são vagões de trens. Quando existem mais de um vagão de trem pintado próximos, são conhecidos como *married couple*.

¹² MOF = Meeting of Favelas. É uma iniciativa de atividades em favelas relacionando *graffiti*, hip hop, danças e outras manifestações culturais. Geralmente acontecem em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.

temáticas dos trabalhos, momentos de tensões e de coletividade. No decorrer dessas conversas com as mulheres artistas, foi apresentada a teoria de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs, que foi pertinente e incorporada ao trabalho.

As ideias apresentadas neste trabalho foram fruto das experiências na faculdade e das aproximações com as próprias mulheres artistas participantes. Os conceitos fundamentais da pesquisa são: a “memória coletiva” por Maurice Halbwachs, o “fenômeno do lugar” de Christian Norberg-Schulz e os “não lugares” de Marc Augé. A partir disso, a pesquisa ganhou um corpo teórico que se dialogava. A teoria da memória coletiva está atrelada a necessidade de um lugar físico para que ocorram memórias, conversando com a teoria do “fenômeno do lugar” de Norberg-Schulz e de “não lugares” de Marc Augé.

O trabalho pensou a **memória coletiva** através das entrevistas com as próprias mulheres artistas, para compreender suas intenções, **a relevância da memória na documentação e no registro das personalidades femininas na arte**. Esta teoria também se aplica ao entendimento de que as próprias intervenções urbanas artísticas são meios visuais da cidade, do momento contemporâneo. Ou seja, são partes da constituição de espaços da história da cidade. Então, a memória está em ações presentes, passadas e para futuros estudos do assunto.

A teoria de **lugar** refere-se a um fenômeno da atribuição de sentidos aos locais. São reações a partir de experiências sensoriais nos espaços e podem afetar a maneira como os lugares são observados e como podem fazer parte do entendimento de pertencimento dos indivíduos nos seus contextos¹³. Também importante sobre o questionamento: **o lugar é fundamental para as intervenções urbanas gráficas?**

O conceito de **não lugares** contribui com este trabalho através da conversa direta com a obra de Norberg-Schulz, propondo possibilidades de presença ou ausência de lugares. Além disso, é desenvolvida a perspectiva de que as intervenções urbanas além de se relacionarem à **ativação de proximidades sensoriais aos espaços**, elas também são meios transgressores.

A articulação dessas teorias são estratégias, ferramentas teóricas. Os trabalhos artísticos das mulheres aqui apresentadas fazem parte da memória da cidade enquanto constituição de tal, como fruto do meio, mas também são estruturas

¹³ NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

que, pelas suas presenças, podem impactar o lugar.

Ideias vindas do **movimento feminista** foram presentes principalmente na **definição da intenção do trabalho**, ou seja, da perspectiva de como o trabalho foi movido pelas **provocações colocadas por este ideal ético-político**. Infelizmente, o Brasil é o quinto¹⁴ país a mais matar mulheres, com os índices de feminicídios em crescimento. Também foi necessário estudá-lo a fundo para entender a relevância do movimento e como se articula no dia a dia. Exaltando assim, as figuras das mulheres artistas no meio urbano, através dos registros de suas vozes nas entrevistas.

Este assunto é vibrante no sentido das mulheres em quase todos os espaços profissionais, mas aqui se trata de um recorte no meio urbano da arte, onde se concentram em sua maioria, pessoas do gênero masculino. Como elas são vistas e quais obstáculos encontram no caminho? Quando uma mulher está nas ruas fazendo sua arte é uma potência da liberdade do corpo feminino. É a **prática do feminismo** que participa diretamente neste trabalho.

1.2 PERCURSO

Para dar forma a essa pesquisa, foram necessárias algumas experiências. Partindo de uma inquietação pessoal da autora, o *graffiti* sempre fez parte da forma de se observar a cidade. Porém, em 2016, houve o primeiro contato de fato com pessoas que realizavam *graffitis*. Inicialmente através da divulgação de oficinas da Rede NAMI¹⁵, onde houve o contato com Panmela Castro¹⁶. Em paralelo, houve a influência de um conhecido grafiteiro, “Gut”, que ajudou a entender como a “cena¹⁷ urbana” funciona. A partir disso, foi compreendido que o interesse pelo *graffiti* era potente e seria possível tratar do assunto na monografia.

Foi decidido pesquisar sobre *graffiti*, mas qual recorte fazer? Em algum momento, “Gut” alertou: “A cena urbana já tem muitos homens. Por que você não

¹⁴ É um fato dado que o Brasil é o quinto país em que mais se registram feminicídios no mundo. Ou seja, uma mulher é morta a cada duas horas no país. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-feminicidio-crescem-no-brasil.ghtml>>.

¹⁵ Iniciativa realizada por Panmela Castro destinada a atividades de artes urbanas, para promover e defender os direitos das mulheres.

¹⁶ Mulher artista carioca trabalha com *graffiti* e performances. É reconhecida internacionalmente pela sua luta pela visibilidade dos direitos das mulheres e é fundadora da Rede NAMI.

¹⁷ Contexto urbano. Meio da arte urbana, ou arte de rua. Compreende a presença ativa de intervenções e sujeitos ativos em ação.

fala das mulheres?”. E assim foi feito, com muito afeto. A princípio, a ideia foi desenvolvida a partir de referências que ele disponibilizou, mas depois foi ganhando escopo pelas pesquisas subsequentes.

Além dessas aproximações com a questão do *graffiti* e o recorte que estava sendo preparado, a autora teve oportunidade de trabalhar na Sessão de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional/UFRJ em 2017. Essa experiência evidenciou a importância de salvaguarda de patrimônios materiais e imateriais e os relatos de memória.

Assim, sobre diversas influências, ao longo dos quatro anos de pesquisa foi possível desenvolver versões diferentes do trabalho. No primeiro momento, era voltado para a relevância dos *graffitis* em espaços públicos como meios de revitalização. Depois, foi reformulado à ideia de *graffitis* de mulheres como meios de se apropriar dos patrimônios, como meio de visibilizá-los. Somente em um terceiro momento que a pesquisa se concentrou na relação das mulheres artistas e suas artes no espaço público como embate sobre lugares e suas memórias.

No segundo momento desta pesquisa, surgiu uma crítica sobre o conteúdo, como se não fizesse parte de um suposto saber da História da Arte, pois não havia uma obra específica sobre a qual se falava. Aquilo foi impactante e também ajudou a compreender que o trabalho pertence à historiografia da arte, pois é um assunto que relaciona a capacidade criativa de produção de material visual e teórico discutido a partir de referências teóricas. Então, não é porque o tema ainda não seja recorrente na História da Arte, que signifique que não faça parte.

Além disso, através da Arquitetura, ao estudar a história do Rio de Janeiro, foi intrigante entender a cidade como um sistema vivo, contínuo e múltiplo, aproximando o tema de questões de lugares e histórias. O que encaminhou para um recorte de um objeto de pesquisa que não se limitava a um bairro ou uma zona, e sim locais onde estivessem os *graffitis*, ou seja, de certa forma, em todo o território. Mais ainda: o objeto de pesquisa inclui as obras e as ações, a presença e a atuação das mulheres artistas na cidade.

Tal descoberta foi reforçada durante a disciplina “Arte e espaço público”, que possibilitou leituras e estudos que abarcaram a carga teórica necessária ao trabalho e ajudou a fortalecer a ideia de que o tema é uma historiografia da arte. Aproximou a pesquisa das teorias de Marc Augé e Christian Norberg-Schulz. Desta forma, a questão da revitalização dos lugares e debate sobre patrimônio foi descartada, pois

foram ampliadas ao sentido de entender os lugares através de fenômenos das presenças dos *graffitis*.

Além dessas decisões, buscou-se quais mulheres artistas iam participar do trabalho. Então, nesse percurso, foram encontradas artistas já famosas no meio das artes de rua e outras ainda nem tanto. Desta forma, foi definido um recorte de mulheres que ainda não tivessem o nível de visibilidade de Panmela Castro, Kobra¹⁸, Toz¹⁹, Os Gêmeos²⁰, Rafa Mon²¹, Nina Pandolfo.²² Pois se acredita que este trabalho é mais um meio de visibilizar essas mulheres artistas.

Em 2018, algumas mulheres foram contatadas através de conexões pessoais, e aquelas que se interessaram foram adiante com as entrevistas. Isto resultou nas entrevistas com o projeto Mina Preciosa e o coletivo PPKREW. Amora Lii participou em 2019, através do contato pessoal da autora, o qual foi importante, pois apresenta outra linguagem, o pixo. As demais eram mais próximas de *stencil*, *graffiti* e *lambe-lambe*. Assim, as mulheres que participaram deste trabalho são: o coletivo PPKREW, com as artistas Solar, Amora e Klein; o projeto Mina Preciosa, com Carine Caz e Alice Ferraro e a artista Amora Lii.

1.3 CONTEXTO

Esta pesquisa também foi nutrida pelo seu contexto histórico, que incluiu as Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016, acompanhada de grandes obras e polêmicas. Uma delas foi o Boulevard Olímpico, na Praça XV, no Centro do Rio, que apresentou um enorme painel com uma pintura do artista Kobra. Todo o espaço se tornou um ponto turístico, atrelado a questões que despertaram estudos sobre o lugar.

O interesse de tratar o Rio de Janeiro como contexto surgiu através de participação em projeto de pesquisa como bolsista de iniciação científica. Tal oportunidade possibilitou o contato com a morfologia da cidade e de sua cartografia. As informações adquiridas foram gatilhos para entender as camadas de mudanças

¹⁸ Artista paulistano, iniciado na arte urbana pelo pixo, e hoje é reconhecido por suas pinturas em painéis.

¹⁹ Artista carioca que iniciou sua carreira no *graffiti* pelas ruas do Rio de Janeiro e hoje, realiza obras em telas e outros suportes, e é reconhecido internacionalmente.

²⁰ Dupla de irmãos paulistas que trabalham com *graffiti* dentro dos meios de galerias e ruas, e são reconhecidos internacionalmente.

²¹ Artista mineira, que vive há mais de 12 anos no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira pela moda, depois passou para as artes plásticas. Em 2016, fez parte do Maup.

²² Artista paulistana, pinta temas com mulheres sendo protagonistas. É reconhecida internacionalmente.

históricas e de paisagens.

Um fato específico, em meio ao contexto e percurso da autora, foi de suma importância para entender a relevância da memória nesta pesquisa. No dia 2 de Setembro de 2018 o Museu Nacional da UFRJ pegou fogo. Todo o processo de escrita foi atravessado por uma dor avassaladora e, em meio a essa situação, foram ativadas rememorações de imagens dos espaços e momentos do museu. A noção de que nada mais daquilo existia fisicamente foi um motivo para conservar as memórias que acessavam o museu de forma atemporal.

Então, entendeu-se que as memórias pessoais da autora que lhes fala, somada às de outras pessoas, compunham um cenário ampliado do museu. E a necessidade de lembrar foi pontuada pela própria instituição, que buscou relatos, fotos e outros materiais. Ressaltou, assim, o tema da memória nesta pesquisa, pois a memória individual é potencializada pela coletividade e registrada pela escrita, tornando-se história.

1.4 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Esta pesquisa propõe um debate sobre questões de identidade, atitudes sociais e ações subversivas, as intervenções urbanas. Aqui são trabalhadas teorias como **memória coletiva, lugar, não lugar e feminismo**.

O **recorte** escolhido é constituído pelas artistas do coletivo PPKREW, o projeto Mina Preciosa e a artista Amora Lii. Por conseguinte, o **objeto** da pesquisa são os trabalhos dessas mulheres, que utilizam técnicas como *graffiti*, *stencils*, *pixo*, *lambe-lambes*, entre outros, presentes no **contexto** da cidade do Rio de Janeiro. Para o entendimento dessas relações, a pesquisa tem por **objetivo** principal colocar em evidência os trabalhos dessas mulheres, bem como compreender essas intervenções como ativações da articulação entre memória coletiva, lugares e a perspectiva feminista.

Assim, é possível entender a potência desses trabalhos como instrumentos de constituição do meio urbano. Para a realização da pesquisa, a **metodologia** incluiu o levantamento fotográfico *in loco*, um roteiro para as entrevistas, atividades em conjunto com as mulheres artistas, leituras e participações em encontros acadêmicos. Através do levantamento da bibliografia, foi possível entender quem eram as pessoas que estavam estudando o assunto e o estado da questão,

registrando, assim, as intervenções urbanas em suas ações.

Curiosamente, as maiores das publicações²³ e pesquisas emitidas sobre intervenções gráficas artísticas são feitos por mulheres. Então, como entender esse paradoxo em que a maioria dos atores artistas urbanos são homens, porém aquelas que registram e dão visibilidade à eles são mulheres? Isto foi um incentivo para tratar das artistas na cidade e também registrá-las como uma mulher, que busca entender esses impactos das presenças femininas no meio da arte urbana.

Ressalta-se a importância dos trabalhos das mulheres artistas, como um senso geral, e principalmente daquelas que estão tratadas aqui, e suas presenças nas cidades enquanto intervencionistas. Por fim, este projeto de pesquisa desencadeou apontamentos para futura continuidade, como aprofundamento sobre a questão da arte como estratégia da atuação no espaço urbano, banco de imagens das intervenções e roteiros de visitas dos lugares com as intervenções das entrevistadas.

Ao final do trabalho são apresentados sugestões de roteiros de visita na cidade, a partir das produções dessas artistas. Mas deve-se lembrar de que são ações efêmeras, estão sujeitas a alterações e podem ser retiradas do ambiente. Por isso, é intrigante conseguir se aproximar de tais obras e se não estiverem mais lá, é possível acessar algumas delas no banco de imagens.

Desta forma, esta monografia está organizada da seguinte forma: num primeiro momento, de apresentação das ferramentas teóricas, são discutidas as teorias da memória coletiva, lugares, não lugares e o feminismo. Na maior parte do corpo do trabalho são apresentadas as obras e ações das mulheres artistas presentes, separadas em subcapítulos sobre o projeto Mina Preciosa, coletivo PPKREW e a artista Amora Lii. Esta parte é a de maior articulação entre as artistas e as teorias. Ao fim, são apresentadas as conclusões finais.

No final, pode-se acessar um glossário com palavras utilizadas no texto e outras que ampliem as informações sobre o tema, um banco de imagens com fotografias feitas pela autora das intervenções das mulheres participantes e outras de autorias das próprias artistas. Após os roteiros de visita, estão as entrevistas transcritas.

²³ Como o índice de produção de artigos científicos serem em sua maioria assinados por mulheres no Brasil como pode ser visualizado: <<https://sociotica.com.br/2019/03/23/mulheres-assinam-72-dos-artigos-cientificos-publicados-pelo-brasil/>>.

2. FERRAMENTAS TEÓRICAS

Aqui são apresentadas as teorias que fazem parte do embasamento teórico deste trabalho. Compreendem as teorias de memória coletiva de Maurice Halbwachs, o fenômeno do lugar de Christian Norberg-Schulz e o de não lugar de Marc Augé. Além destas, também é proposta uma reflexão sobre a escrita de uma historiografia a partir de uma perspectiva feminista. Para tal foram estudadas obras de Judith Butler, Marcia Tiburi, Angela Davis e Heleieth Saffioti.

A presença das entrevistadas e seus processos artísticos são relevantes através de diferentes perspectivas. Para o projeto Mina Preciosa, o coletivo PPKREW e Amora Lii, a memória coletiva está ligada a cada memória individual dessas mulheres. Contempla assim, a atribuição afetiva de sentidos aos lugares, que se confronta com a teoria dos não lugares, quando coloca a possibilidade da ausência de afetividades.

Quanto ao feminismo, aqui não é desenvolvida uma análise aprofundada, mas realiza-se uma breve apresentação de algumas de suas autoras e teorias, tendo sempre como base as artistas tratadas neste trabalho. Este movimento é pensado através de suas aplicabilidades que são encontradas nas declarações das entrevistadas e no caráter resistente de seus corpos no contexto social.

2.1. A MEMÓRIA COLETIVA

Compreende-se que um indivíduo está imerso no contexto social, que por sua vez é também uma criação dos próprios sujeitos, como palavras e ideias, entre outras criações. Este contexto pode ser entendido nas ruas, em suas casas, seus ambientes de trabalho, entre outros. É possível entender que as pessoas por si são capazes de gerar material social. Quanto ao meio do corpo, há a consciência de relações intrínsecas ao seu sistema individual, biológico, que são as sinapses que geram as transmissões de memórias e outras conexões.

Este resultado, ao que chamamos “memórias”, é um conjunto de informações, imagens, objetos, experiências, enfim, todas as forças que alcançam o corpo do sujeito, em seu contexto de vida. Porém, algumas reações se destacam, sendo registradas na mente, pelas sinapses, formando memórias. Mas o que afinal fica marcado como memória, se o cérebro humano não é capaz de armazenar tudo?

Este fenômeno é uma decorrência da relatividade de como as coisas são

observadas e interpretadas pelos indivíduos, e a atribuição de afetividades sobre certas circunstâncias podem ser gatilhos para memórias. Essas atribuições podem estar relacionadas com espaços, que podem carregar significados e gerar memórias e a noção de lugares. Há, também, evento posterior ao registro momentâneo da memória, que é a **rememoração, uma lembrança das memórias**.

Para compreender melhor essa teoria das memórias coletivas, que tem grande relevância para este trabalho (já que aqui estão relatos, histórias, vozes e memórias de mulheres artistas) foi escolhida a obra “A memória coletiva” do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945). Este teórico tem como formação estudos sociais, psicológicos, filosóficos e musicais. Teve grande influência de Henri Bergson (1859-1941) e de Émile Durkheim (1857-1917) e depois lecionou em várias universidades até ser detido pelos nazistas na Alemanha.

Sua obra trata da relação entre memória coletiva e a memória individual, memória coletiva e a memória histórica, memória coletiva e o tempo, memória coletiva e o espaço. São feitas essas organizações, a fim de tentar compreender a repercussão da presença das memórias com seus contextos.

Halbwachs entende que as memórias são feitas a partir do fenômeno de recordação não linear e localização de lembranças, que não podem ser desconectadas de seus contextos sociais. Carine Caz, do projeto Mina Preciosa afirma: “eu acredito que somos frutos dos nossos contextos” ²⁴. A partir da relação do indivíduo com os espaços, são geradas lembranças, marcos de seu presente, que logo se tornam passado, memórias.

Halbwachs também pensa no sentido de grupos e de outras articulações sociais. Pois se não existem relações sociais, não há a memória particular de cada pessoa. Logo, se não há memória individual, também se torna difícil de ter a coletiva, podendo ocorrer um rompimento com grupos ou seus próprios contextos.

As memórias particulares são pessoais, e podem transmutar-se, pois fatos do passado podem acabar se confundindo com outros, tendendo a incoerências. Ou até podem ser esquecidas, prejudicando certos entendimentos sobre a rememoração das memórias.

Então, o autor entende que a rememoração é evocada também através de seu contexto. Logo, a memória não somente é feita, como é rememorada a partir de

²⁴ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

relações sociais que cada indivíduo realiza. Por isso é possível afirmar que a memória é fruto das relações sociais. Gera assim, uma proximidade com o próprio indivíduo, já que o sujeito também é fruto do meio social e é o ativador desse espaço. Então, independentemente das relações que essa pessoa vai nutrir em sua vida, a capacidade de gerar memórias, ou seja, a afetividade vai ocorrer de qualquer maneira.

Diante da capacidade de cada indivíduo gerar memórias particulares, Halbwachs entende que há um sentido de coletividade nestas ações. Já que cada memória é ativada pelo contexto, esta noção espacial geral em que os corpos habitam vai condensar camadas de diferentes memórias. As memórias individuais são fragmentos de um universo maior.

Por exemplo, em um ônibus, existe um cidadão olhando a paisagem. Ele vê muros, árvores e pessoas, mas também, neste mesmo veículo, se encontra mais outra pessoa que está vendo outras coisas diferentes. Nesta cena, ambas as pessoas estão dividindo uma circunstância social igual. Talvez elas guardem em suas memórias o momento. Então se entende que essas duas memórias fazem parte de uma mesma memória coletiva sobre o espaço, mesmo que essas duas pessoas não se falem ou nunca mais se vejam. Supondo que os dois indivíduos no ônibus voltem a se ver e conversem sobre a situação, eles podem contemplar a ação da rememoração e podem perceber que conectaram partes da cena, possibilitando a lembrança mais completa do evento.

Halbwachs, no capítulo “A memória coletiva e a individual”, afirma que **as memórias** “são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (1990, p. 26).

Aqui se encontra o sentido de coletividade de memórias individuais, formando assim, as memórias coletivas. Resultados das reações ao contexto social, podendo ser sobre algo em comum ou não. Mas, se existem, fazem parte do coletivo de um grupo. “Para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob forma material e sensível, não são necessárias” (HALBWACHS, 1990, p.27).

Dessa conexão entre os sujeitos pela rememoração também pode ser pensada a possibilidade de afastamento. A circunstância que vai de fato afastar a pessoa do grupo é seu próprio desapego, a falta de interesse. Se não há memória

que contemple uma coletividade e há falta de se integrar, pode acarretar um rompimento com o estado de memória coletiva do grupo.

Este seu pensamento é o alerta da possível desconexão com a memória coletiva, pois “o que está afetado é a faculdade em geral de entrar em relação com os grupos de que se compõe a sociedade” (idem). Parte dessa relação é o desinteresse, o que é diferente do isolamento. A indiferença vai tomar como princípio um passado que houvera uma memória parte de um coletivo, mas foi se perdendo. A pessoa não tem mais vontade de participar. Já o isolamento é uma perspectiva antagônica à existência de memórias, pois o isolamento do corpo no contexto gera a ausência de memória, também rompendo com o coletivo.

Desta forma, as memórias que acontecem diante do despertar de seus contextos se aproximam das ideias do historiador francês Pierre Nora (1931-), em sua obra “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, na seguinte passagem:

(...) a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p.9).

Através do posicionamento objetivo de Nora, são esclarecidas as relações das quais a memória resulta, mas também acrescenta outro fator a esse pensamento, a história. A memória é uma consequência da necessidade de uma comunidade afetiva, de grupos, como fica claro neste trabalho.

Momentos em que as mulheres, como as da Mina Preciosa, por exemplo, durante a conversa fortaleceram suas memórias individuais, tornando-as difíceis de esquecer e compreenderam uma coletividade dessas lembranças. Uma das integrantes lembra: “no corredor dos ateliês no térreo da Reitoria, fomos as primeiras a colocar intervenções como lambes e adesivos, e a partir disso foi crescendo”²⁵. Memória individual e de grupo.

Essas intervenções transmitem uma relação social com o espaço, de forma silenciosa, mas que gera um ambiente marcado de identidades, gerando uma rede artística e de memórias.

²⁵ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice C.



Figura 1: Corredor dos ateliês no Edifício Jorge Machado Moreira UFRJ. Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho de 2018.

Tal desenvolvimento das lembranças relacionam-se ao sentido de história apresentado por Halbwachs. Ele explica a relação entre memória coletiva e a memória da história, através de aproximações e diferenças. Ambos têm em comum a premissa de que são frutos de acontecimentos do passado, lembradas no presente.

A memória da história está interessada a alcançar algum momento específico e tende a instrumentalizar a memória. As memórias que fazem parte da história estão sujeitas a reformulações, para adequar informações, já que memórias não são cronológicas e nem necessariamente complementares. A história pretende entender referências do passado para serem respostas ou processos para o atual momento.

Diferentes indivíduos criam memórias distintas de um possível mesmo ocorrido. Pois a memória histórica, de Halbwachs, resulta dessa captação de diferentes memórias individuais, condensadas linearmente. Estas histórias podem ser escritas, eternizadas em palavras. Porém se deve lembrar que existem outras histórias e teorias relevantes sobre o assunto, porém, não são aprofundadas aqui.

Deste modo, a memória coletiva e memória histórica para Maurice Halbwachs estão em constante contato, mas se distinguem em muitos aspectos. Ao estar escrita, a história possibilita que a memória possa ser alcançada por mais pessoas, como meio de propagação desse fenômeno. Assim afirmado por Halbwachs:

(...) se o meio social passado não sobrevivesse para nós a não ser em tais anotações históricas, se a memória coletiva, mas geralmente não contivesse senão dados e definições de lembranças arbitrárias de acontecimentos, ela nos ficaria bem exterior. Em nossas sociedades nacionais são vastas, muitas das existências desenrolam em contato com os interesses comuns do maior número daqueles que leem jornais. (HALBWACHS, 1990, p. 55-56).

Esta monografia carrega passagens de memórias de cada mulher artista aqui

presente, escritas. Podem ser lembradas situações de perigo, como Klein levanta em parte da conversa ou Amora, ambas da PPKREW, que afirma: “quando está tarde e estou sozinha, e vejo um *bomb*²⁶ da Klein, da Solar, meu, da Lolly, e de qualquer pessoa, eu sinto como se a pessoa estivesse ali presencialmente. Parece uma sensação de autoproteção”²⁷.

Amora atribuiu aos lugares sentidos de emoção e significado, como o de proteção. As intervenções são marcas e identidades que ativam memórias. Essas afetividades são importantes para as mulheres da PPKREW, como Solar apontou: “É esse sentido de memória que é mais afetivo pra nós. O *graffiti* é pura emoção”²⁸. Como a nítida relação de proximidade do movimento do *graffiti* – ou intervenções urbanas -com a memória coletiva.



Figura 2: Graffiti de Amora da PPKREW na Estação de metrô da Estácio. Fonte: Acervo pessoal da autora. Março de 2018.

Na história do *graffiti* há forte valorização da oralidade e presença de grupos, formando memórias conjuntas. Essa é a essência do *graffiti*. Ser lembrado. Há uma grande valorização da presença do corpo no espaço em eventos e nas ações, criando memórias coletivas em lugares.

Sobre “a memória coletiva e o espaço” Halbwachs afirma que os lugares são de suma importância para a realização das memórias: esses locais carregam afetividades. Possível paralelo com a teoria de Christian Norberg-Schulz sobre o fenômeno dos lugares.

Para Halbwachs, quando um grupo social está no espaço, o torna parte da

²⁶ São intervenções artísticas de características semelhantes aos *throw-ups*, com letras arredondadas. O termo também é usado para as atividades feitas em lugares não autorizados, e geralmente no período da noite.

²⁷ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia.

²⁸ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

memória dessa coletividade, trazendo ao lugar relações subjetivas, valores, emoções. O autor entende que o lugar é contexto para as memórias coletivas, assim como são espaços alterados pela afetividade atribuídas pelos indivíduos. A partir dessas atribuições, o próprio lugar também alcançará o sujeito pelas lembranças e sentidos que têm para a pessoa ou grupo, da seguinte forma:

(...) assim se explica como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras. Como a imagem do quadro evocaria aquilo que nele traçamos, já que o quadro é indiferente aos signos, e como, sobre um mesmo quadro, poderemos reproduzir todas as figuras que se quiser? Não. Todavia, o lugar recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Então, todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável. (HALBWACHS, 1990, p.133).

Essas relações de atribuições de significados ao lugar não limita o espaço a ser somente uma reação para as pessoas que o contemplam. Na verdade, por se tratar de uma ação em contexto social, vários indivíduos vão aplicar sobre lugares, suas subjetividades, criando camadas de lembranças individuais e coletivas. O lugar como contexto social físico pode ser disponível a evocar sentidos. **Os lugares não são somente registros da memória, mas também ativadores de rememorações.**

Para tais reações com os lugares, alguns elementos vão se destacar nas paisagens, de forma visual e física, como as intervenções urbanas. Aqui se defende a ideia de que a artista ao estar na rua aplicando sua marca, independentemente da técnica que usa, estampa um sentido ao local. Além disso, a escolha pelo espaço usado pode ser fruto de uma aproximação pessoal da artista e também possibilita que outras pessoas ao verem seu trabalho, possam ativar suas memórias.

Alterando-se fisicamente ou na lembrança, o lugar não será parte do “mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva; mas ao mesmo tempo, o ambiente material não mais será o mesmo”. (HALBWACHS, 1990, p.134)

Segundo Amora Lii: “A rua muda, é moldada pelo pixador, pelas cores do graffiti, pelo cinza do concreto, pela voz de quem não tem voz”²⁹. Daí a relevância

²⁹ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta monografia.

das marcas/intervenções em ambientes urbanos, públicos. **Reverberam pela presença, desenvolvendo o sentido de pertencimento e representatividade.**

a memória da cidade é construída por todos nós, assim como manifestações artísticas são parte da memória visual do nosso entorno, a cidade e sua memória é o reflexo do que somos no dia-a-dia, de como cuidamos, vivemos, somos seres presentes aqui. Isso inclui todo o contexto histórico, não só da cidade, mas do Brasil, do mundo. Tudo é influência, o passado e presente estão sempre conectados na arte, seja esta qual for. (informação verbal).³⁰

Para Halbwachs:

não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o pessoa, se ele não se conversasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 134).

Sem as apropriações não há memória coletiva, não há lugares de memória. Lugares de memória são lugares que mantêm camadas de lembranças e, principalmente, suscitam memórias diante de relações sociais. Eles são “simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos a mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21).

O espaço é imprescindível para a criação de memórias. E como essa relação, entre o contexto e o corpo, é um fenômeno de troca ambígua. **O indivíduo modifica seu lugar e este, por sua vez, altera o sujeito.** As atribuições de valores, sentimentos, símbolos e outros sobre lugares são maneiras de perceber o ambiente que se está inserido.

As intervenções são parte da identidade dos indivíduos. Ao estarem nos espaços públicos, alcançam popularidade e senso histórico para escrever histórias da cidade. Considerando que os sujeitos nela inseridos são elementos da **simbiose** com suas memórias, sem esquecer-se das mulheres artistas.

³⁰ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. A entrevista está no Apêndice F desta monografia.

2.2. LUGARES E NÃO LUGARES

De acordo com a teoria das memórias coletivas, o espaço é suporte de memórias. Este momento é destinado à reflexão acerca desses locais, ou lugares, através da obra “O fenômeno dos lugares” do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz (1926-2000).

Em seu pensamento, Norberg-Schulz apresenta uma ideia de que os locais são ambientes carregados de significados e desta maneira, conferem “espíritos” dos lugares, como uma forma de ampliar o sentido dos ambientes em que o **corpo habita**, uma forma de “**fenomenologia da arquitetura**”. O autor apresenta o conceito de lugares e desenvolve sua teoria a partir do “*genius loci*”, explicitando a importância de certas ativações artísticas em locais e a relação entre identidade e lugares.

É possível confrontar sua teoria com a de Não lugares do antropólogo francês Marc Augé (1935-). Em sua obra “Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade” ele propõe certas reverberações do texto de Norberg-Schulz, através do fenômeno da fenomenologia, mas entende que é um evento decorrente da sociedade. Logo, ele busca compreender demandas e relações entre indivíduos e ambientes. A partir disto, os não lugares seriam ausências de atribuições de afetividades pelos sujeitos aos lugares.

Espaços públicos, como as ruas das cidades, são ambientes que propõem camadas de entendimentos que se complementam e também se confrontam. Este capítulo desenvolve um debate sobre os lugares como meios de memória, ativados pelas intervenções.

Christian Norberg-Schulz tem influência do filósofo Martin Heidegger (1889-1976), através das ideias sobre as ações de **construir, habitar e pensar**. Também se utiliza de outras referências para a criação de sua teoria, como a psicologia da percepção (*gestalt*³¹) e da fenomenologia, de Edmund Husserl (1854-1938).

A fenomenologia entendida através de Husserl é “uma investigação sistemática da consciência e seus objetos”³² a partir da reflexão de cada indivíduo.

³¹ Teoria da psicologia da forma, que se defende a noção da forma configurada e atribuída a conhecimentos específicos e gerais, que conversam em uma imagem que reforma ao olhar. Geralmente usado pelo Design.

³² NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459. p. 443.

Envolve o repensar as coisas, o contexto social, sendo oposto às “abstrações e construções mentais”³³. A partir disso, se torna um método para Norberg-Schulz.

O autor introduz a noção de “*genius loci*” para entender essa fenomenologia dos lugares. Esta é uma ideia de que determinados lugares apresentam “espíritos”, ou essências. Aplicado ao sentido da teoria de Norberg-Schulz, o lugar é o espaço que carrega significados através do fenômeno fenomenológico dos indivíduos e participa da formação e manutenção desse “*genius loci*”.

Essa relação entre lugares e o “*genius loci*” pode garantir também a presença do “divino” ao local. Já que essa é uma ideia romana que compreendia uma força maior do que a humana, maior do que a atribuição de valores. É como se já houvesse nos espaços cargas simbólicas. Então, os sujeitos ao alcançarem esses ambientes, que já estariam com simbolismos, poderiam lhe sobrepor outras camadas de sentidos. O autor entende esse evento como um **desafio para o corpo habitar o espaço**.

Amora Lii afirma: “amo essa cidade, mas infelizmente estamos entregues à crueldade e inutilidade dos homens eleitos para regê-la, como acontece com nosso país, no mundo. Minhas memórias vivendo aqui são o que me mantém aqui”³⁴. Sua afetividade com o espaço cria laços e lugares dos quais ela pode configurar como parte de suas memórias e são definições para sua presença.

As reações **fenomenológicas** dos lugares vão ocorrer para cada indivíduo. A arte ativa a fenomenologia porque é carregada de linguagens e perspectivas de cada artista, despertando lugares e memórias.

Por conseguinte, é importante relacionar com a memorização, pois, por exemplo, um transeunte observa um lugar marcado por um *graffiti* de uma mulher artista, e neste evento, ele pode lembrar alguma afetividade. Neste fenômeno, ele não olha para o mesmo *graffiti* da mesma forma. Logo, aquele espaço com a intervenção, deixa de ser só mais um endereço nas ruas, pois esta pessoa quando observar a pintura vai ativar lembranças de aproximações com o que vê. Assim, este indivíduo faz parte da memória coletiva do lugar.

É interessante refletir sobre este exemplo, a partir da ótica das próprias

³³ NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459. p. 443.

³⁴ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. A entrevista está no Apêndice C desta monografia.

mulheres artistas, que realizam essas intervenções. Supondo que exista um local, que seja um muro, ela o observa diariamente e sabe que este muro não tem pintura nenhuma, é apenas mais um muro cinza. Esta artista entende que o local pode ser potente para se trabalhar. Se um dia ele realiza um *bomb* e depois passar pelo local com sua marca, pode lhe conferir um sentimento de participação da constituição de algo da cidade, mesmo que seja através de uma arte efêmera.

A partir dessa ativação é possível compreender que esta mulher, de acordo com seu trabalho nas ruas, desenvolve uma aproximação com lugares, atribuindo-lhes valores e identidade. Pois, “É importante não só que nossa ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas também que esta seja constituída de objetos concretos de identificação. *A identidade humana pressupõe a identidade do lugar*” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.457).

Tais relações são confirmadas pelas entrevistas com Mina Preciosa, PPKREW e Amora Lii. Por exemplo, com Carine Caz (Mina Preciosa): “eu preciso não sentir medo pra fazer a obra. Se eu sentir medo eu não vou. Então, tem lugares que dão mais liberdade e os lugares que dão, são aqueles que já têm trabalhos artísticos de outras pessoas”³⁵. Fica clara a relação de como um espaço pode se dispor diante dela.

A relação do corpo desta artista em cena, fazendo sua arte sobre esse espaço, agrega mais uma camada de entendimento e subverte, de certa maneira, esse sentido negativo. Se “habitar uma casa significa habitar o mundo”³⁶, habitar um lugar é habitar a cidade.

O lugar físico apresenta em sua materialidade uma reação ao corpo. Esse pensamento perpassa por Norberg-Schulz e se relaciona com um urbanista contemporâneo seu, Kevin Lynch (1918-1984) e sua obra “A imagem da cidade”. Para Norberg-Schulz: “Kevin Lynch investiga mais a fundo a estrutura do espaço concreto, introduzindo os conceitos de “nodo” (“marco”), “baliza”, “caminho”, “borda” e “distrito” para identificar os elementos que embasam a orientação das pessoas no espaço” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.450).

Dessas estruturas propostas por Lynch resultam o sentido da formação

³⁵ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

³⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459. p. 447.

concreta do espaço. Lynch não trabalha fundamentalmente sobre a relação fenomenológica dos espaços, mas da relevância do corpo estar presente e nutrindo sentimentalidades pelo ambiente, elucidando marcos do trajeto. Os marcos podem ser recorrentes ao contexto social, atribuindo-os valores, memórias e histórias da cidade. Afinal “centralização, direção e ritmo são importantes propriedades visuais do espaço concreto” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.450).

Lynch considera importantes as qualidades visuais da cidade através do transeunte. Tais pontuações das experiências sensoriais são contribuições para a localização geográfica e afetiva de memórias individuais. Essa atribuição de marcos para pontos do percurso remetem à subjetividades. Pois “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças” (LYNCH, 2006, p.1).

Não somos meros observadores deste espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes. Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação e a imagem é a combinação de todos eles. (LYNCH, 1997, p.2).

Para Norberg-Schulz as expressões artísticas e a poesia “tendem a “explicar” fenômenos da vida cotidiana e da arte por referência das paisagens e ao contexto urbano”. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.455).

O conceito de *imago mundi* trata de “micro-organismos que dêem concretude a esse mundo”³⁷. Seria a imagem do lugar através das reações fenomenológicas do artista em consonância com os eventos afetivos atribuídos no espaço. O autor considera um desafio, mas afirma que deve ser compreendido que a “função essencial da arte é reunir as contradições e complexidades do mundo-da-vida. Sendo uma *imago mundi*, a obra de arte ajuda o homem a habitar” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.458).

Ou seja, a arte é a expressão estratégica capacitada a desenvolver imagens e entendimentos dos lugares. Diante das multiplicidades de sentidos nos lugares e apreendendo acessibilidade a todos indivíduos, os ajudam a vislumbrar representatividades. As artes de rua fazem parte da memória coletiva do contexto, são ativadas e ativadoras de lugares e são possíveis “*imago mundi*” que vão

³⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459. p. 453.

relacionar identidades das artistas e dos transeuntes.

Em contraponto com a teoria de Christian Norberg-Schulz, existe a ideia dos não lugares, do Marc Augé. Ele articula a ideia do autor anterior sobre a forma de uma antítese. Sua teoria é pensada a partir de que “a paisagem é um fenômeno muito abrangente”³⁸ e compreende que possa existir a ausência de lugar nos espaços, como uma característica da **imprevisibilidade do contexto social**.

A relação entre lugares e não lugares é baseada na noção de que um mesmo espaço pode ser entendido com o lugar ou um não lugar. Não é necessário que haja a substituição desses eventos, porque são aproximações com o espaço de acordo com as **ativações** (ou não ativações) que atravessam o corpo do indivíduo. A partir dessa relação é possível compreender que na esfera da **memória**, em que se presume a importância do espaço, no caso dos não lugares esta teoria se encontra na ausência de memórias. Onde não há noção de **valor** ou alguma ativação do local, a memória torna-se menos provável de ser ativada.

Marc Augé embasa seu pensamento em estudos antropológicos. Ele tenta entender as consequências do contexto social, caracterizado como um meio de massificação de informações e rapidez de acontecimentos dos grupos sociais, para o indivíduo inserido nesse ambiente. Esse **contexto** vai receber o nome de “**supermodernidade**”. E o autor critica essa modernidade do momento contemporâneo:

termos que povoam a época contemporânea (a publicidade, a imagem, o lazer, a liberdade, o deslocamento) e a abstração que os corrói e ameaça, como se os consumidores de espaço contemporâneo fossem, antes de mais nada, convidados a se contentar com palavras. (AUGÉ, 2012, p.78).

É possível observar nesta passagem a reflexão acerca da questão de supermodernidade como contexto social em que essas relações são travadas. Pretende-se entender a sociedade pelas suas questões e impactos a partir da noção de modernidade. Então, os espetáculos da sociedade geram banalidade das ideias.

Diante dessa perspectiva, o autor concentra sua ideia nos fenômenos fenomenológicos influenciados por aquilo que chama de “**lugares transitórios**”. Estes lugares são exemplificados como locais em que há uma ordem, um sentido pré-estabelecido sobre o corpo, como aeroportos, rodoviárias, supermercados, entre

³⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459. p. 444.

outros. O indivíduo está presente, mas para um propósito específico: a sua movimentação. Assim, não são desenvolvidos momentos de contemplação em seus percursos, característica desta supermodernidade de Augé.

A partir do entendimento de lugar, o autor acredita que o **lugar e o espaço possam coexistir**. O espaço é algo amplo, abstrato, e ele “abriga” os sentidos de lugar e não lugar. É através das contribuições que os sujeitos realizam aos espaços que vão garantir essa distinção. Logo, pode haver sobreposições de lugar com não lugar, ou a substituição, dependendo das relações entre o corpo e o espaço. Pois para Norberg-Schulz, **lugar é a experiência de atribuição de significado para o espaço**. “Pode-se dizer que alguns fenômenos formam um “ambiente” para outros. Um termo concreto para falar em ambiente é *lugar*” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.444).

Desta forma, Augé apresenta questões antropológicas para os lugares, conferindo-lhes o título de **“lugar antropológico”**. É um espaço semelhante à ideia de Norberg-Schulz, pois ele entende que a característica antropológica garante ao local uma presença de atuação humana, assim como as afetividades. Ele define um lugar como relacional e histórico, **o que se contrapõe aos não lugares**.

Augé apresenta então uma ideia de que o espaço não define o lugar, pois o lugar é uma reação sensorial, lhe atribuindo uma ideia de independência. E o espaço pode coexistir mediante as relações fenomenológicas dos indivíduos sobre seus contextos sociais. Ele trata lugar como parte da história, mas não o espaço, pois na noção de lugar está presente a ação humana da memória – o que pode ser relacionado com a ideia de Halbwachs. Já que, “na verdade, não faz o menor sentido imaginar um acontecimento sem referência a uma localização” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.444).

Halbwachs e Norberg-Schulz se aproximam na crença de que o **contexto espacial é relevante para que ocorram reações fisiológicas no corpo, como circunstâncias implícitas a seus contextos**. Assim, Augé considera o espaço fundamental para que ocorram atribuições de sentidos. Ele também entende que a supermodernidade dificulta o contato do corpo e o espaço, sendo causadora das ausências de afetividades aos espaços. Desta maneira, “a hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos” (AUGÉ, 2012, p.73).

Através de sua afirmação é possível compreender que quando ele trata de

“lugares antropológicos”, é uma referência para lugares com caráter ou “espírito”, ou seja, a partir da ação humana. Desta forma, ele busca entender a ausência dessa personalidade, ou seja, a negação de lugar no espaço.

Assim, os **não lugares são consequências da sociedade “supermoderna”, que não atribuem valor aos locais**. Por esse motivo, de certa forma, nega os lugares. São negações, pois são locais potentes pela presença humana, mas mesmo assim, não garantem aproximações. Então, diante da distinção terminológica, os não lugares são relacionados aos “lugares transitórios”, mas não são lugares e nem espaços, pois estes, por sua vez, são abstratos e contemplam essas relações. Os “lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las” (AUGÉ, 2012, p. 98).

Os embates entre lugares e não lugares, a partir da presença da supermodernidade, vai desenvolver outro segmento na teoria de Augé. Pois mesmo que essa sociedade que ele estuda confira ausências de afetividades, ou mesmo memória coletiva, **não estão isentos da construção de lugares**. Assim como sua teoria sobre não lugares é um alerta à ideia de Norberg-Schulz, ele também não descarta o pensamento do outro autor.

Para Marc Augé, mesmo que o caráter da sociedade dificulte a interação do corpo com seu ambiente, em que as pessoas se encontram em um sistema “robotizado”, há de existir exceções. Quando há o relato de memória, identificações com o espaço, entre outras ações, são subversivos à “supermodernidade”, pois “‘atravessa’, ‘transgride’ e ‘consagra’ o privilégio do percurso sobre o estado”³⁹. Assim, as ações que transgridem a ausência de lugares são parte de “lugares antropológicos”, pois “os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (AUGÉ, 2012, p.98).

Ou seja, também é possível vislumbrar a relação de substituição de sentidos aos espaços, como transformações dos não lugares. Entende-se que as cidades são “**sistemas vivos**”, que contemplam essas “transgressões”, pois a rua é a ambientação dessas possíveis experiências, atribuições, afetividades, memórias e rememorações, ativadas através de **intervenções urbanas gráficas**. Podendo modificar os estados de sensações dos espaços.

³⁹ CERTEAU, Michel de. L'invention du quotidien. 1. Arts de faire. Gallimard, “Folio – Essais”, 1990. P.190 In: AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus. P.76.

As intervenções artísticas podem ser consideradas fatores “subversivos”, pois agregam valores subjetivos, e em meio público, alcançam um maior número de observadores. A arte no espaço público pode desencadear lugares de memórias e também pode despertar os indivíduos dos seus estados de monotonia e de seus ritmos delimitados. Possibilita, assim, que essa sociedade “supermoderna” esteja sendo rompida, como afirma Alice Ferraro, do projeto Mina Preciosa:

a arte urbana é muito agregadora e a pessoa que não vai ao museu, que não tem esse hábito, vê arte em seu cotidiano. Por exemplo, pegar algum transporte público, é um ritmo quase “robótico”, limitando algum tipo de produção criativa. Mas essas intervenções na rua, deixam as coisas mais interessantes, mais bonitas. (informação verbal)⁴⁰

Essas **ações artísticas interferem** na “supermodernidade”. Elas transformam visivelmente e publicamente os espaços, se apropriam desses lugares, como suas reações antropológicas. O que desencadeia memórias, afetividades e **transforma não lugares em lugares**. Assim como pode ser vislumbrado a partir do posicionamento da teórica/pesquisadora Anita Rink em sua obra: “Graffiti: intervenção urbana e arte”:

Seus atos de grafiteagem e desenhos transformam a monotonia dos locais de diversas maneiras, dentre elas, pela capacidade de transformarem e (re)criarem uma estética particular aos lugares de passagem, que, no mundo atual, tendem a ser destituídos de valor, ampliando as possibilidades de se reimaginar os lugares que podem se tornar de convívio com a diferença e, assim, rever também o social. (RINK, 2013, p.51).

Diante dessa possibilidade, um não lugar passa a ser um lugar através da arte. Como as ações do coletivo PPKREW, que voltam suas atividades à espaços considerados não lugares, pela presença das pessoas imersas sobre o sistema, mas sem afetividade, sem elementos que ativem a noção de pertencimento ou identidades, como as comunidades mais carentes. Propostas sociais e artísticas, como MOF, “reús”⁴¹ vão transgredir esse sistema à margem. Agregam valor ao local e às pessoas que estão presentes, para que elas possam percebê-los como lugares e “para que eles se sintam parte daquele universo”⁴².

⁴⁰ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

⁴¹ Abreviação de “reunião” que é utilizado popularmente.

⁴² AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia.



Figura 3: Bordô, Lolly, Amora e Solar, integrantes da PPKREW em evento da TETO em Jardim Gramacho. Fonte: *instagram @ppkrew*. Acessado em 20 de Julho, 2018.

Desta maneira, o meio urbano pode proporcionar encontros de questões espaciais, histórias, que pode apresentar atividades subversivas a esses sistemas pré-impostos sobre os corpos dos indivíduos. Por isso, um não lugar pode se tornar um lugar. As transformações caracterizam o caráter de fenômenos que ocorrem simultaneamente, não se anulam e configuram os contextos sociais de forma múltipla. Já que “na coexistência dos lugares e não lugares, o obstáculo será sempre político” (AUGÉ, 2012, p.105).

São nesses espaços que se encontram os corpos de artistas, mais especificamente, das mulheres artistas presentes neste trabalho. Elas e suas artes são presenças ativadoras de memórias, lugares e imagens da cidade. Confere assim, identidades femininas intervindo nas ruas de forma ativa e prática.

2.3. O FEMINISMO NAS RUAS

Este capítulo apresenta o movimento feminista como meio no qual são articuladas as artistas discutidas, o objeto escolhido e a escrita adotada. Reforça a decisão da autora em tratar somente de mulheres, evidenciando a aproximação desse movimento ético-político com as guerrilhas urbanas travadas por mulheres artistas. É proposta uma história do feminismo servindo de contextualização da atuação das mulheres artistas, entendendo seus ideais éticos e as consciências feministas e sociais para seus trabalhos “subversivos”.

O tema do **feminismo** apareceu a partir do momento do recorte temático, em que Mina Preciosa, PPKREW e Amora Lii foram inscritas como partes fundamentais a esta pesquisa. Ao trabalhar somente com mulheres, indicava uma proposta de

ressaltar as pessoas que se identificam como esse **gênero**. Esta decisão teve o interesse de entender como as mulheres no circuito das artes de rua se destacavam num meio predominantemente masculino.

Este trabalho propõe relevante reflexão sobre a importância e dificuldades de mulheres artistas, mulheres artistas na rua, mulheres artistas na rua fazendo suas intervenções e mulheres artistas na rua fazendo suas intervenções artísticas resistindo. Esse sistema apresenta quatro estruturas que são trabalhadas inter-relacionadas, e que conferem um caráter subversivo.

Não somente é empregado aqui o nome “subversivo” para as artes de rua, como apenas o despertar da “supermodernidade”, mas também é usado para entender que o corpo feminino pode deixar suas marcas em qualquer lugar, que desestabilizam o **sistema patriarcal**⁴³. Então, assim como a intervenção é subversiva ao espaço, é para os corpos presentes subvertendo o esquema de opressão. Entende-se a relevância das experiências que esse corpo carrega, o mesmo corpo que aplica suas obras artísticas.

Por este motivo, este trabalho também se caracteriza como um importante espaço para falar das figuras femininas, como ato de resistência. Também apresenta a relação com o feminismo ao ativar as vozes, os lugares de fala e entender que é um movimento não somente necessário, mas presente nos contextos sociais. Está compreendido em práticas e por pessoas que podem até não se considerar feministas, ou algumas das ações empreendidas por algumas das mulheres de gerações passadas, onde, mesmo não identificadas como “feministas”, seus comportamentos e entendimentos fortalecem esse movimento.

O feminismo trata, basicamente, do conhecimento e da luta pela implementação de direitos e oportunidades similares entre os gêneros nesse sistema que vem sendo até hoje patriarcal, **misógino, machista, sexista e normativo**. Busca equidade e não igualdade, pois a equidade considera o contexto diante de dados econômicos, sociais, raciais, entre outros, em busca de um equilíbrio. Enquanto que a igualdade mantém o nível de direitos sem compreender a fundo os fatores que ainda padecem de desigualdades, fazendo com que não havia igualdade de fato, sem compreender questões presentes na sociedade.

⁴³ Sistema que prevalece a figura da pessoa do sexo masculino como dominante em relações sociais, como liderança política, moral, privilégios e controle de situações diversas.

Essas relações estão presentes no feminismo e é possível entendê-las em contextos como as **ruas**. Onde as mulheres artistas aqui presentes, que carregam consigo seus feminismos, suas lutas e compreensões dos seus feminismos. Elas entendem a relevância da aproximação das mulheres parte da sororidade⁴⁴ e da dororidade⁴⁵ e o espaço fortalece a união contra um problema em comum, o maquinário do patriarcado. Por isso é importante tecer relações com as falas dessas mulheres com outras teorias para entender seus posicionamentos e suas artes.

Além disso, pretendeu-se articular os feminismos com as teorias de **memória coletiva, lugares e não lugares**. Partiu para uma observação de como a presença de corpos femininos, transitando por espaços que os desafiam, mas mesmo assim estão presentes. Este trabalho deixou claro como é importante que tais corpos se mantenham fazendo o que gostam, que estejam em lugares e sejam parte dessas transformações. As falas e presenças das artistas colaboram para compreensão, na prática, das teorias e também para o movimento dos feminismos.

O objetivo de aqui apresentar ideias fundamentais para os feminismos é possibilitar sua observação permeando as falas, os trabalhos e essas ações, como parte da **guerrilha de mulheres no espaço público**. E mesmo assim, por irônico que seja, as mulheres que realizam artes nas ruas também são parte da paisagem da cidade, e isso incomoda muita gente. Incomoda o sistema que repudia mulheres, mulheres artistas, contestações e elaborações de crítica contra ele.

Para isso, é necessário entender a partir de qual momento as mulheres se tornaram resistências, as lutas do feminismo, que é um fenômeno de heranças ancestrais, pois “nosso feminismo não nasce em nós, foi herdado e transformado devido a um sistema de injustiças”⁴⁶. Este movimento se articula para se fortalecer e desmobilizar a força opressora contra mulheres, pessoas do segmento LGBTQ+, e até pensado nos homens, que são parte de uma estrutura também ancestral de violência, já que:

(...) pessoas definidas como homens também devam ser incluídos em um processo realmente democrático, coisa que o mundo machista – que conferem aos homens privilégios, mas os abandonou a uma profunda miséria espiritual – precisa entender realmente levar a realização. (TIBURI, 2018, p.12).

⁴⁴ Dimensão ético-político e prático da união e parceria entre mulheres.

⁴⁵ Uma aproximação de mulheres negras através de algo em comum, a dor, dor das mulheres pelo machismo, e das mesmas ao sentido do racismo.

⁴⁶ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.32.

Para compreender essas interferências, volta-se para a história do feminismo, “porque houve mulheres que foram duramente oprimidas, mas também porque no passado existiram lutadoras incomuns, pessoas que se tornaram exemplos, mulheres a que devemos o nosso lugar”⁴⁷. O movimento feminista se iniciou oficialmente no final do século XIX, com mulheres sufragistas, com mulheres principalmente europeias, de classe média, brancas. Elas compreenderam a relevância de seus direitos, principalmente os jurídicos e políticos, como o direito ao voto e pensar em uma vida não domesticada.

No Brasil, vai aparecer Nísia Floresta (1810-1885) na Paraíba, que lançou o primeiro livro no país sobre o assunto: “Direitos das mulheres e injustiça dos homens”, em 1832. Este primeiro momento é chamado por alguns teóricos como a “primeira onda” feminista, pois ocorreram outros momentos paradigmáticos de diferentes reivindicações, ampliando as propostas do feminismo.

Um momento posterior foi compreendido como a “segunda onda” do feminismo, em meados dos anos 1960-70. Aqui que se encontra um momento do movimento que surge a primeira pílula anticoncepcional, como vitória das mulheres, pois teriam conseguido autonomia sobre seus corpos e suas vidas. É nesta “onda” que surgem as pautas sobre as mulheres terem seus direitos a sexualidade, prazer, gênero, ao aborto e debates sobre violência sexual.

Foi neste período que a filósofa, estudiosa e feminista, Simone de Beauvoir (1908-1986) publicou suas obras, principalmente “O segundo sexo”, de 1949. Ela questiona o sistema patriarcal que se opõe aos direitos das mulheres e ao direito do prazer.

Os anos 1980, ainda compreendido como a “segunda onda”, é o momento do feminismo das mulheres negras. Os movimentos anteriores não haviam tido representatividade racial, partindo da história de opressão e violência a mulheres negras, colocadas à margem e relacionadas ao sentido não somente de raça, mas de classe. Buscaram principalmente a dissociação de classe e raça. Sendo extremamente necessário até hoje, como indicado no catálogo da Rede NAMI: “dos 700 artistas expostos no catálogo de artistas urbanos *streetartrio.com*, apenas 30 são mulheres, e destas, apenas 2 são negras.” (NAMI, 2016, p.12).

Neste período surgem as maiores representantes deste movimento, que são

⁴⁷ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.31.

Angela Davis (1944-), Patricia Hill Collins (1948-) e Bell Hooks (1952-). Elas debatem os direitos das mulheres negras no feminismo e os problemas de classe. Esse movimento é parte dos tipos de **feminismos** que existem e a aproximação das mulheres negras é desenvolvida mais pelo sentido de dororidade. Tanto o machismo quanto o racismo são articulações estruturais do patriarcado que tentam enfraquecer o **feminismo interseccional**⁴⁸.

Esse racismo está intimamente relacionado a noção de classe, em que Angela Davis aponta em sua obra “Mulher, raça e classe”, onde afirma: “o racismo impede a mobilidade social dos negros” (DAVIS, 2013, p.141). Ou seja, o racismo é o atraso para muitas pessoas negras, principalmente as mulheres que já sofrem com o machismo.

A “terceira onda” é entendida como o início dos anos 1990, até o momento atual deste trabalho, sendo cada vez mais repercutido e também atacado. **Neste momento do feminismo, vão ser reforçados diferentes feminismos, mas unidos ao sentido garantido da luta contra a estrutura do patriarcado.** Pois “o feminismo é uma crítica contraideológica. É contra a ideologia do Patriarcado, mas não pretende ser uma ideologia substitutiva. O feminismo nos ajuda a procurar uma visão mais verdadeira das coisas”⁴⁹. São debatidas questões como quais pessoas podem o defender e problemas de gênero. Assim, o feminismo compreende:

todas, todes e todos, todas porque quem leva essa luta adiante são as mulheres, todes porque o feminismo libertou as pessoas de se identificarem somente como mulheres ou homens e abriu espaço para outras expressões de gênero – e de sexualidade -, e isso veio interferir no todo da vida. (TIBURI, 2018, p.11).

Nessas passagens da filósofa brasileira Marcia Tiburi (1970-) em sua obra “Feminismo em comum” compreende-se que o feminismo é democrático e beneficia toda a sociedade. O feminismo reverbera a todos os corpos sociais e logo, os fazem questionar sobre o sistema que mantém a naturalização de certos aspectos opressivos e limitantes.

Nesta “onda” feminista se desenvolve a problemática sobre gêneros, que não serão aprofundadas aqui. Cabe apenas citar uma autora que se destaca, a filósofa estadunidense Judith Butler (1956-) e sua obra “Problemas de gênero: feminismo e

⁴⁸ O termo interseccional é registrado norte-americana Kimberlé Crenshaw (1959-). Para o feminismo, se trata de feminismos, como camadas de obstáculos diferentes como de raça, gênero, classe, deficiência e etnia.

⁴⁹ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.70.

subversão da identidade”. Reflete sobre a identidade, pluralizada, e como ela entende que a **subversão** necessária ao feminismo é repensar o “**ser mulher**”, pois isto é fruto do sistema patriarcal. Logo, está condicionado a estar preso neste sistema.

Então seria necessário o feminismo se desprender do patriarcado e se potencializar através da subversão desse “ser mulher” e se dessexualizar. Tais questionamentos levantam questões sobre **identidade** e indicam a relevância de se pensar sobre o assunto e entender o gênero como parte da luta do feminismo. Ao se afastar do sistema machista e sexista, quebra o jogo de poder e afasta o corpo, que “sempre foi o reflexo de pressões e de transformações múltiplas fundações nos valores e crenças promulgados pela sociedade”⁵⁰.

Diante dessas camadas de lutas e articulações do feminismo, atualmente este debate tende a uma **guerrilha** ao contexto social, que ridiculariza e diminui as mulheres. O patriarcado deseja acabar com o feminismo porque pode ser o fim do seu sistema está em jogo.

Enquanto há luta para novos direitos, há também a resistência dos já garantidos, que vivem em constantes ameaças. Uma sociedade que traz em sua fala um discurso misógino, racista, homofóbico, xenófilo, entre tantos outros títulos, reproduzem uma violência na base. E seus resultados são visíveis através dos índices de feminicídio, principalmente dentro de casa, o aumento de mortes de mulheres negras, banalização da violência sexual, mortes de pessoas da comunidade LGBTQ+, alterações de legislações relativas ao aborto, entre tantos outros fatores infelizes, resultados de uma estrutura que simplifica e possibilita posicionamentos machistas.

Porém, os discursos opressores também são reproduzidos, não somente pela ideia do homem branco hétero, mas é possível observar mulheres, gays, pessoas negras, a reproduzirem também. **Por isso é importante falar do assunto, a ouvir as experiências e manter corpos presentes. É relevante perceber feminismos nas práticas, nas maneiras de se reconhecer e de pensar. Pois o feminismo “serve para nos situar no mundo.** No entanto, perguntar se praticamos o feminismo como uma crença ou se ele é um instrumento de transformação da

⁵⁰ MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p.25.

sociedade muda tudo”⁵¹. Como pode ser visto nas conversas com as **mulheres artistas**.

Entende-se que cada mulher que vai compreender sua identidade, e se reconhecer ou não nesse “ser mulher”, mas garantem a subversão pelo **trânsito de seus corpos em lugares** onde o jogo de poder leva a mulher a resistir e ter preocupações como sua sobrevivência. Pois um corpo feminino no espaço pode sofrer ao transgredir o lugar com sua presença e seu gênero, já que:

(...) o corpo é cada vez mais sujeito a constrangimentos sociais: ele não pode ser aceito a não ser que seja conforme aos modelos culturais e sociais. É o objeto de um julgamento societal que lhe impõe, por todas esferas de artifícios, suas normas de desenvolvimento, de manutenção e de apresentação. (MARZANO-PARIXOLI, 2004, p.19).

Ou seja, o corpo é a estrutura que carrega em si sua identidade, suas memórias individuais e participa de memórias coletivas. Logo, as histórias das mulheres artistas como Carine Caz, Alice Ferraro, Amora, Klein, Solar e Amora Lii reforçam a importância do lugar em suas memórias e reflete a relevância dos corpos estarem presentes nesses espaços. **O corpo vai ser um circuito de fatores sensoriais, diante outras complexidades, e por isso capta ativações de seu exterior, como podem fazê-lo lembrar.**

Como as lembranças de Carine e Alice, integrantes da Mina Preciosa, com as performances do corpo no espaço e também as percepções de Amora Lii, que claramente se entende como feminista (assim como as outras mulheres), mas percebe que não só sua arte, o **pixo, é colocado à margem, como seu corpo também**. Quando algo é afastado pelo sistema, tende a importunar as pessoas que disseminaram esses discursos exclusivos. Para Amora Lii “ser mulher é fazer os caras engolirem lugares com meu nome estampado gigante é resistência, vejo que incomoda”⁵². Seu corpo presente é resistência à guerrilha da arte nas ruas e sua sobrevivência. **O feminismo, na prática**, está na presença de seus corpos, que provocam o sistema patriarcal.

Essas mulheres, ao estarem nas ruas, estão conseguindo escapar do sistema que as domestica. Este fato é cada vez mais notório e buscado, quando se trata do feminismo. Cenas como estas são possíveis devido à existência de outras mulheres

⁵¹ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.26.

⁵² LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. A entrevista se encontra no Apêndice C.

no passado que lutaram pelos seus direitos. Assim como o que Amora da PPKREW lembra do grupo de mulheres graffiteiras que vieram antes delas, a TPMCrew.

Foi uma *crew*⁵³ que mantinha a resistência de grupos femininos no cenário do *graffiti*. Porém, elas foram se afastando das ruas por questões do sistema, como “tiveram que parar para cuidar dos filhos”⁵⁴, pois “as mulheres somem das ruas por causas assim, e vão cuidar de suas responsabilidades, já os homens não”⁵⁵. Logo, “você vê um homem de quarenta anos pintando. Mas você não vai ver uma mulher de quarenta pintando, pois ela está cuidando dos filhos”⁵⁶. Por este motivo, a representatividade é importante, pois “lutar pelo direito à autoimagem é, por outro lado, lutar por uma identidade, reivindicação das pessoas que foram invisibilizadas na opressão do espetáculo que mede as pessoas”⁵⁷.

Assim, reforça o que as mulheres da PPKREW confirmam ao dizerem que às vezes preferem pintar na companhia de mulheres conhecidas, pois se trata de uma aproximação que as mulheres perpassam. Reforça assim, a relevância de mulheres darem apoio a outras mulheres, a fortalecer o movimento. Ainda mais diante do contexto do país, em que sobressaem questões históricas e camadas temporais do patriarcado.

Dentro dessa lógica, é quase uma relação cínica por parte do patriarcado, já que as figuras femininas, por muito tempo, foram colocadas à margem, sem participar da produção de conhecimento e estrutura das suas próprias cidades. E hoje, com as mulheres fazendo suas intervenções, participam das paisagens da cidade, e da formação de fenômenos como os dos lugares, sobre afetividades e experiências sensoriais.

Diante do contexto brasileiro, estudado pela socióloga e feminista, Heleieth Saffioti (1934-2010), em sua obra “A mulher na sociedade de classes” busca entender o feminismo através de formulações históricas e ético-políticas, para compreender a presença da figura feminina nesta sociedade. A partir de sua tese, ela entende como a urbanização, por exemplo, é um processo onde não houve

⁵³ Grupo de pessoas que se reúnem para fazer os trabalhos na rua em conjunto, são unidos através de projetos ou coletivos.

⁵⁴ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.80.

presenças femininas. É necessário entender a subversão de uma mulher que hoje estuda, é urbanista, é artista e está no espaço público.

A urbanização, que se processa intensamente a partir da segunda metade do século XIX, e a industrialização, grandemente impulsionada nos anos 1930, foram processos de notáveis repercussões na organização da família. Como, porém, nem um nem outro se desenrolou uniformemente em toda a sociedade brasileira, a nova estruturação do grupo familiar passou a ser, grosso modo, função da modernização da vida econômica. (SAFFIOTI, 2013, p. 255).

Entende-se que a estrutura de família é parte da estrutura domesticada, que limitava as mulheres. Com cada geração colocando em questão este sistema, cada sociedade gera outras necessidades, como a emancipação das mulheres desse padrão. A liberdade econômica, quando as mulheres passam a trabalhar, altera a estrutura familiar. Pois a “transgressão” ao sistema “é uma forma da gente não ficar presa nessas políticas que tentam apagar a identidade das pessoas. É o que acontece muito.”⁵⁸

O que remete ao tabu que envolve trabalhos como os de Alice Ferraro, com imagens de símbolos femininos e questionamentos sobre o gênero. São suas estratégias para evidenciar o corpo, fortalecer ícones do feminino que podem transgredir o local em que estão presentes. Ou seja, se as mulheres incomodam o sistema ao subvertê-lo, imagine seus símbolos. Como ela completa: “Eu sinto que ainda há um certo preconceito contra a arte feminista, como um grande tabu. Então me questionei em fazer outra coisa, não só sobre isso e acaba envolvendo o meu corpo. Não tem como fugir.”⁵⁹

Conclui-se que a teoria do movimento feminista, sendo múltipla e escrita por autoras diferentes, são problemáticas afins a inúmeros momentos da história. Atualmente é imprescindível falar sobre as pautas de ganhos de espaços do feminino, como gênero, raça e classe social. Assim como é proposto pelo feminismo, que “é mais do que um conceito. É um complexo operador ético-político, analítico, crítico e desconstrutivo e serve como uma lente de aumento que põe foco sobre as relações humanas”⁶⁰.

Desta forma, este movimento é praticado. Está presente nas ações das

⁵⁸ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

⁵⁹ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

⁶⁰ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.71.

mulheres artistas desta pesquisa, quando se forma uma rede de resistência, de reforço de identidades e de mulheres que falam sobre mulheres. É disto que trata esta luta. O feminismo pretende uma equidade que liberta as pessoas de padrões, como uma demanda social “está aí para ajudar as pessoas a se perguntarem sobre os jogos de poder envolvidos em sua própria vida.” ⁶¹

⁶¹ TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.6.ed. p.29.

3. AS MULHERES ARTISTAS PRESENTES

Para tratar de cada uma das mulheres artistas presentes nesse trabalho são propostos espaços específicos para cada grupo e artista independente participante. Elas são verdadeiras parcerias, pois não haveria esta pesquisa sem elas, não haveria bagagem para tratar do assunto. Afinal, como falar de algo sem ter a propriedade da vivência? Por isso, serão apresentadas experiências, histórias pessoais, pensamentos e preocupações com as quais elas se confrontam não só na guerra urbana silenciosa e nas intervenções, mas também em si mesmas.

Além desses materiais, são articuladas as falas artistas com as ferramentas teóricas. Para que assim seja possível compreender suas trajetórias e afetividades, através da observação atenta de uma carga crítica e de assimilação de pensamentos. Entender que as teorias auxiliam a conectá-las e a observar possibilidades de entendimentos, a refletir sobre a relevância de suas ações.

3.1. PROJETO MINA PRECIOSA

Mina Preciosa é um projeto gerado por Carine Caz e Alice Ferraro. É uma organização que objetiva conceder poder a corpos femininos, a partir da prática artística com pessoas de todos os gêneros, através de oficinas. E após os resultados físicos, contemplam o final do processo aplicando os trabalhos no meio urbano através de performances coletivas. Esses processos são registrados e publicados em redes sociais digitais.

As artes produzidas são muitas vezes placas com imagens que remetem ao corpo feminino e frases de efeito sobre questionamentos e reivindicações das mulheres e seus direitos. Os produtos são parte do processo das próprias criadoras, que são alunas e artistas plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir dos trabalhos desenvolvidos por cada uma, elas ressignificam seus conceitos e técnicas e utilizam para pensa-los nas atividades abertas ao público.

Em paralelo a este projeto, ambas as mulheres criadoras exercem outras iniciativas, para além de seus trabalhos particulares. Atualmente, elas participam do projeto de performance e grupo de estudo, o LAVRA, juntamente com a orientadora e parceira delas, Dinah Oliveira. A partir dessas multiplicidades de participações que essas mulheres artistas se encontram é possível entender que o **trabalho artístico**

delas não é restrito à apenas um projeto, técnica ou conceito.

Elas estão em constante processo de pesquisa e interessadas na relação da presença do **corpo feminino nos meios urbanos e no da arte**. Os trabalhos de cada uma geram reflexões acerca do tema, mas com diferentes linguagens, a partir de suas experiências individuais. Como a participação de Carine Caz no projeto Tua Rua⁶², que lhe possibilitou o contato como a técnica do *stencil*. Então, ela prossegue seu processo desenvolvendo uma busca por uma estética de grafias urbanas, como o pixo e estilo do *wildstyle*⁶³.



Figuras 4 e 5: Da esquerda para direita: Intervenção “TUA RUA” e foto de Zeca Gonçalves de Carine Caz e Carolina Queiroz da agência O Globo. Fontes: *instagram @carine.caz* e O Globo. Acessados em 01 Junho, 2019.

Sua série “Moça de família”, a partir do uso dessa linguagem urbana, confronta questões normativas e patriarcais que agem sobre os corpos femininos, tidos como algo “recatado”. Então ela utiliza pratos de porcelana de diversos tamanhos e escreve neles palavras e frases que alertam sobre esse sistema.

A utilização desses pratos remete à fragilidade, algo que quebrado não poderá ser consertado, sem cicatrizes. E as escritas sobre elas, como “moça de família”, “do lar”, “ponderada”, “comportada”, e outras, geram uma estranheza ao olhar, pois a porcelana, silenciosa e leitosa, é interrompida pelas letras em preto, grossas, e quebram com a estética da moderação. O confronto desses estilos é interessante, pois as palavras referenciam a moça frágil, assim como a porcelana, mas a grafia é carregada de personalidade, ironia e revolta.

⁶² É um coletivo realizado por Carolina Queiroz e Carine Caz que visa trabalhos artísticos em Jacarépaguá, que espalham mensagens positivas sobre o bairro.

⁶³ Estilo de grafia (nomes ou as próprias *Tags*), porém mais desafiador para o entendimento de leitores. São feitos por pessoas da cena urbana em que trabalham entre letras, símbolos, setas, cores e presença muito da atitude que nasceu em Nova Iorque nos anos 70 nos muros.



Figura 6: Obra “MOÇA DE FAMÍLIA”, por Carine Caz, 2017, exposta no Centro Cultural da Justiça Federal (CJF). Fonte: *instagram @carine.caz*. Acessado em 01 Junho, 2019.

É um ato político e subversivo tanto ao sistema normativo imposto ao corpo feminino, como para a História da arte. No momento contemporâneo, mulheres artistas são impulsionadas a desenvolver trabalhos e pesquisas sobre seus papéis e o que aconteceu ao longo dos anos. De tal modo, **essa série da Carine vai ser de suma importância para o projeto Mina Preciosa**, que conta com a repercussão da estética e pensamento do pixo, da aplicação dos objetos em meio urbano, como confrontos físicos dos questionamentos sobre a presença das mulheres artistas na cidade.

Outra técnica que Carine Caz usa é o **lambe-lambe**. É uma técnica que conta com o processo de criação de imagens e/ou texto em papéis, geralmente papel jornal, mas também pode se usar alguns tipos com uma gramatura maior, o que pode facilitar a colagem em superfícies de diferentes texturas. Inicialmente, se utilizava cola-de-sapateiro, pela característica de ser mais forte e quimicamente mais difícil de ser retirar, mas hoje é feita uma mistura menos agressiva ao ambiente e o artista que a utiliza.

Assim, Carine desenvolve séries de imagens com a temática do corpo feminino em combate à sua domesticação e busca sua subversão. Ela realiza imagens que geralmente são de azulejos azuis, em geral visto como algo delicado, assim como os pratos. Tais azulejos escondem corpos das figuras femininas ou fazem parte da definição da forma corporal. Em outros momentos, é possível encontrar o painel com a inscrição “moça de família”.



Figuras 7, 8 e 9: Da esquerda para direita: Lambe lambe de Carine Caz em IACS – UFF, 2017. Lambe lambe de Carine Caz no Centro do Rio, 2017. Lambe com grafia do pixo de Carine Caz, lugar desconhecido, 2017.

Através de experiências em diferentes técnicas, seus trabalhos tem diferentes **linguagens, pois não há padrão artístico**. Tal característica também é encontrada na produção da outra integrante. Por sua vez, Alice Ferraro desenvolve obras que utilizam o *stencil* para séries de trabalhos individuais, como também lambe-lambe e colagens com massas, chamadas de “**gosmas profanas**”.

Alice prepara diversos *stencils* de figuras simbólicas que remetem ao corpo feminino, em que “são imagens de **seios, vulvas, úteros** e eu as aplico em qualquer lugar. Faço em camiseta, em bolsa, na parede, no quadro, então é uma possibilidade de ampliar o trabalho para muitos lugares diferentes”⁶⁴. Ou seja, ela vislumbra a facilidade da reprodutibilidade da imagem, as potencializando.

O lambe-lambe também está presente na arte de Alice, que gera séries de imagens como obras de arte clássicas de figuras femininas e desenhos de sua própria autoria, como figuras de demônios, intitulados de “demônias”. Desenvolve o debate sobre o corpo feminino como algo sagrado e ao mesmo tempo repulso pela simbologia mitológica que é o demônio para mulheres, durante alguns momentos da história da humanidade, como na Idade Média.

Ela também cria uma série de “lambes” de corpos femininos, cujas faces estão tampadas por uma massa cor-de-rosa. Essas formas parecem viscosas, mas têm uma textura dura e porosa que a artista chama de “gosma profana”. Essas massas, ao tamparem os rostos, remetem à ausência da identidade da dona do corpo, e alertam para a limitação e ausência da identidade feminina. Como algo que engessa o corpo da mulher em padrões que ela não é obrigada a se manter.

⁶⁴ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.



Figuras 10, 11 e 12: Da esquerda para direita: *Stencil* em bolsa por Alice Ferraro, lugar desconhecido, 2018. Dois lambe lambes “demônias” de Alice Ferraro na UFPA - ENEARTE, 2018. Lambe com gosma profana de Alice Ferraro, no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), 2018. Fontes: *instagram @eualiceferraro*. Acessados em 01 Junho, 2019.

Assim, os processos artísticos dessas mulheres aproximam-se em certos momentos. Esse companheirismo, fruto do contato pela faculdade, gera uma série de performances, lambe-lambes, e até peças escultóricas como de imagens de seios e outros elementos que remetem ao feminino. Essa produção foi exposta na exposição “Corpo estrutural” do Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF). O próprio projeto Mina Preciosa é consequência desse companheirismo, que tem como ponto de partida um interesse em comum: **o corpo feminino em conflito com o espaço urbano**. Unem seus conhecimentos e organizam oficinas.

O processo artístico de Carine complementa o de Alice, e vice versa. Sobre os *stencils*, Carine explica que “com o *stencil*, a gente percebe que é uma técnica facilitadora para as pessoas que estão começando ou para aquelas que nem vão começar nesse meio artístico.”⁶⁵ Então se aproximam desta técnica e a aplicam nas oficinas do projeto Mina Preciosa. Por ser um projeto público, elas vão pensar também nas pessoas participantes, como aquelas que podem ou não ter alguma **proximidade com alguma técnica e serem capazes de produzir arte**.

O *stencil* é uma técnica que conta com a formação de uma base ou suporte, em que se recorta a imagem ou palavras que se queira imprimir, mantendo só a forma em “vazio”, configurando um “gabarito”. Depois é aplicada uma camada de tinta, em geral usando *spray (jet)*⁶⁶. As mulheres da Mina Preciosa percebem que este é um processo rápido e **acessível à qualquer pessoa, e aplicam em suas oficinas**.

⁶⁵ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

⁶⁶ *Jet* é jato, em inglês, é a expressão usada para referenciar a lata de tinta em spray, que é a usada no *graffiti*.



Figuras 13 e 14: Da esquerda para a direita: Material usado para oficina de “Campo Minado” na Casa Naara, Centro do Rio de Janeiro, e a atividade sendo realizada. Fontes: *instagram @mina.preciosa*. Acessados em 01 Junho, 2019.

Na oficina “Campo Minado” as artistas utilizam *stencil*, com base nos moldes de imagens de trabalhos de Alice Ferraro, e também incentivam que os participantes façam novos. Ao final de cada oficina, os resultados são **aplicados nas ruas de forma performática coletiva**. São performances das próprias pessoas participantes, que se encaminham para o meio urbano, apresentando seus ritmos na arrumação das peças. Assim, concluem suas atividades ao situarem os resultados das oficinas, em postes, muros, e outras superfícies.

Esse evento performático pode ser articulado pela ideia da subversão corporificada em que os corpos presentes também se fazem registrados no momento da colocação de suas obras. Através da obra “Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas” de Claudia Seldin, essa relação pode ser entendida a partir da afirmação:

(...) a performance na rua consiste, pois, em uma atividade corporificada que transgride, resiste e desafia estruturas sociais, uma vez que os artistas intervêm na organização espacial e temporal através de eventos dinâmicos, mutantes e vivos, capazes de mudar os fluxos das pessoas. (SELDIN, 2017, p.182).

Não somente as obras resultantes das oficinas, que estão em meio urbano, têm esse caráter subversivo. Algo que transgride o sistema pode ver vislumbrado através de imagens, produtos das técnicas, como desenhos, colagens e outras linguagens. Além disso, quando o indivíduo aplica seu trabalho na rua, está intimamente subvertendo e alterando o espaço público.

As oficinas apresentam às pessoas um caráter artístico das ações subversivas em meio urbano. As artistas disponibilizam LPs⁶⁷ (que servem de

⁶⁷ Significa *Long-Play*, também chamado de discos de vinil ou só vinil. São estruturas de reprodução musical muito utilizadas nos anos 50, 60 e 70, porém hoje, adverte certa antiguidade, visto novas mídias de reprodução de música.

suporte) e o *spray*. A oficina se apropria da estética de placas oficiais de trânsito, articulada com os discos, como formas circulares, gerando resultados semelhantes a **placas de trânsito**.



Figuras 15 e 16: Da esquerda para direita: *Stencil* em LP preso em poste de sinalização da oficina “Campo Minado”, lugar desconhecido, 2017. Duas participantes prendendo LPs, lugar desconhecido, 2018. Fontes: Site Projeto Mina Preciosa. Acessados em 01 Junho, 2019.

Esta ideia partiu do processo artístico de Carine, que realizou placas semelhantes, porém no formato triangular, a partir de placas de sinalização de trânsito. Ela aplica sobre elas uma linha em um dos vértices, remetendo ao sexo feminino. **Então, as oficinas vão conferir uma comunhão de personalidades e experiências de ambas as artistas, que se orgulham e entendem a projeção do projeto como algo positivo:** “É incrível como as pessoas criam novas coisas a partir desse material que a gente apresenta. E isso é muito incrível. Cada oficina tem alguma imagem diferente que surge.”⁶⁸



Figura 17: “Preferência de passagem”, 2018. Registro de intervenção urbana, fita isolante sobre sinalização de trânsito. Lugar desconhecido. Fonte: Portfólio de Carine Caz.

Elas produzem também outro tipo de oficina, a chamada “Bomba de afeto”. Nesta atividade, realizam lambe-lambes em forma de bombas. Em seguida, são

⁶⁸ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

escritas ou desenhadas mensagens de acordo com a liberdade de cada participante. Mensagens como “+ amor”, “se fere minha existência, serei resistência”, entre outras, que depois são colocadas nas paredes.



Figuras 18, 19 e 20: Da esquerda para a direita: Produção da oficina “Bomba de afeto”, lugar desconhecido, 2018. Grupo das participantes e as realizadoras, Carine Caz e Alice Ferraro. Produção da oficina “Bomba de afeto”, lugar desconhecido, 2018. Fontes: Site Projeto Mina Preciosa. Acessados em 01 Junho, 2019.

A oficina “Campo minado” foi oferecida em três eventos: duas vezes no Rio de Janeiro e uma no ENEARTE⁶⁹, (UFPA, Belém do Pará). Isto indica a potência do projeto, e demanda de grupos que participam ou querem participar. Geram uma rede de ações artísticas e reflexivas, que refletem o desejo expressado por Carine: “Queremos que nossas atividades gerem reflexões, queremos que as pessoas se sintam desafiadas a pensar sobre os trabalhos.”⁷⁰ Ou seja, os sentidos dos trabalhos são expandidos pelos transeuntes que os veem.

Parte dessa intenção também é voltada para a ação de estar na rua como mulher, e entender o feminismo como algo intrínseco a suas atitudes, uma prática. Esse feminismo parte do entendimento de que as mulheres têm seus direitos e são livres para estarem onde quiserem. São decisões de cunho político.

O sentido ganha mais força por se tratar de ações artísticas subversivas ao projeto que o sistema padrão exerce sobre o corpo feminino. O movimento aqui é refletido pela preocupação de entendimento do corpo da mulher na rua, como a apropriação de **elementos da rua são ressignificados para a arte e são devolvidos à rua como marco da presença feminina.**

Essa característica do posicionamento dessas mulheres é possivelmente relacionada a uma ideia de transmutação do “ser mulher”. Porém, como material público e de simbologia contrária, se pode vislumbrar uma incorporação do público

⁶⁹ O ENEARTE - Encontro Nacional de Estudantes de Artes – toma forma de eventos em diferentes lugares do Brasil para o encontro científico, cultural e que propõe debates sobre arte e sociedade entre estudantes de arte do país.

⁷⁰ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está na no Apêndice D desta monografia.

para o cerne de “ser mulher”.

Remete ao pensamento de Judith Butler em sua obra “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”. Nela, a autora diz categoricamente que para existir a liberdade da mulher é necessário subverter a identidade do que é “ser mulher”. Encontram-se nesse caminho a necessidade de repensar quais meios constroem o entendimento feminista, para que não se caia no problema que descreve:

(...) o sujeito feminista se revela discursivamente constituído, e pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se tornaria politicamente problemático, se fosse possível demonstrar que esse sistema produz sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produz presumivelmente masculinos. Em tais casos, um apelo acrítico a esse sistema em nome da emancipação das “mulheres” estaria inelutavelmente fadado ao fracasso. (BUTLER, 2015, p.19).

Para esta autora, a ausência de reflexão acerca os jogos de poder sobre os corpos, seria uma grande perda da potência da liberdade das pessoas consideradas parte do gênero feminino. É necessário “saber jogar” para subverter o sistema. Pois, se permanece como mulher, diante da construção social, ao se defender tal forma, não estará sendo tão potente, pois esses corpos estariam fadados ao padrão. Para a mulher ser livre, é preciso romper com esse jogo político.

Os trabalhos de Carine e Alice criticam esse sistema de poder sobre seus corpos e produzem resultados que subvertem essa relação. O próprio nome “Mina Preciosa” propõe uma reflexão sobre a palavra “mina”, como gíria e redução da palavra “menina”. E “preciosa” é sentido de mulher, ser físico, como Alice define:

(...) essa mina preciosa é a aproximação da mulher maravilhosa, da prendada. Apresentamos esse viés empoderado e também o do patriarcado, no sentido da pessoa ser comportada. E essa palavra: “mina” quebra o sentido desse padrão de estereótipo da mulher. Tem muito conceito por trás do nome. Então a gente a fala da exploração das terras, de sua lapidação. Ressignificamos essa menina preciosa. A mina preciosa é uma mulher. (informação verbal)⁷¹

Por esta lógica, elas apresentam a intenção de reforçar uma quebra de paradigma, do estilo defendido do patriarcado. Representa também uma fragilidade nessa construção de “mulher”. A “Mina Preciosa” é o indivíduo que rompe com o estético da feminilidade, ressignifica elementos da urbanidade, como gírias, que vão se entender como subversões de políticas sociais. E a preciosidade passa a ser

⁷¹ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

valorização desse sujeito.

Dentre as experiências pessoais e em conjunto dessas mulheres artistas, os locais em que elas intervêm também fazem parte do conceito de suas ações. Através dos espaços, elas planejam as oficinas para adequá-las, e quando realizam suas intervenções particulares, nem sempre vão pensar anteriormente no lugar. Mas, como relatado ao longo da conversa, os lugares podem complementar os trabalhos, e serem tornados lugares de memórias e afetividades.

As oficinas precisam de planejamento prévio. No caso de “Campo minado”, as placas semelhantes às de trânsito são colocadas em locais de semelhança indiscutível ao local originário do objeto, como postes. Ao retornar ao lugar para ver essa “conversa” entre obra e meio urbano, as artistas declaram que já notaram uma maior duração da permanência dos trabalhos, por exemplo, na região da Glória, no Rio de Janeiro. As obras passam a fazer parte na “naturalização” do espaço, por algum tempo.

Sobre planejamento, Alice levanta a memória da oficina no ENEARTE, em Belém, ao relatar a congruência das obras com o lugar, porque foram realizadas em uma universidade, que é um espaço público. Porém, diferente de onde elas geralmente trabalham:

Foi uma experiência diferente, porque fizemos dentro de uma universidade pública, sendo ela mesma um espaço público, mas não é a rua, com seus movimentos de carros e outros fluxos. Mas também é um espaço público, em que tem muita gente transitando, então nossa forma de expor no final foi diferente. (informação verbal)⁷²

Foi uma questão de oficinas que são feitas para a rua, mas que se adequaram a outro entendimento de espaço público, caracteristicamente acadêmico. De certa forma, o tipo de ambiente da formação das duas artistas. Carine aponta para o desejo deste projeto acontecer em outras esferas de contato, como se quisesse ampliar a rede de apoio de mulheres na arte.

Então, o projeto Mina Preciosa criou também a **Rede Preciosa**, um sistema de contatos através de *hashtags*⁷³ para o *instagram*. É possível vislumbrar, nesta Rede, fotos das atividades, reencontros, convites a outras oficinas e, principalmente, o fortalecimento da produção artística. As oficinas e os processos pessoais da Mina

⁷² FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

⁷³ São palavras-chave, ou *tags*, que admitem certa relevância para o tema do material exposto no mundo virtual. São antecedidas pelo símbolo de cerquilha (#), formando *hyperlinks* (mecanismos de busca).

Preciosa estão sempre nessa rede. Para Alice, o registro possibilita futuros desdobramentos e a consciência de que as fotos são “provas” do sucesso do projeto. Elas também afirmam que gostariam de expandir as parcerias com outras pessoas.

Além desta rede de contatos em meio digital, elas projetam essa ampliação aos lugares físicos. Para as artistas, Como é suscitado na conversa, suas relações com a cidade do Rio de Janeiro. Em que elas responderam que a diferença entre Belém e o Rio de Janeiro foram as pessoas que participaram, indivíduos frutos de seus lugares. Esta passagem é interessante a esta pesquisa, pois se propõe a entender como essas mulheres observam os lugares e se relacionam com a presença e identidade ao longo dos muros, através da arte.



Figuras 21, 22 e 23: Imagens promocionais das chamadas das oficinas de “Campo Minado”, 2018. Fontes: Site Projeto Mina Preciosa. Acessados em 01 Junho, 2019.

No ENEARTE foram estudantes de arte no Brasil, o que possibilitou o intercâmbio entre a arte delas e diferentes tradições e culturas. Carine relata que além desse aspecto, existiu a questão da diferença de idades dos participantes que participaram das oficinas. Isso ressaltou o imprevisto e a inconstância das oficinas. Ou seja, a dupla da Mina Preciosa indica a relação com as cidades, através das pessoas. Semelhante às respostas de Amora Lii e das integrantes da PPKREW, mas sob a visão das pessoas das *crews*. Estas, com a capacidade de se unirem e se fortalecerem.

Além dessa percepção dos espaços, as integrantes da Mina Preciosa apontam que existe uma relação com os lugares públicos que nem sempre é pacífica. Carine explica que “tem lugares que dão mais liberdade e os lugares que dão, são aqueles que já têm trabalhos artísticos de outras pessoas.”⁷⁴ Resposta semelhante à de Amora, da PPKREW, o que indicando que quando há trabalhos

⁷⁴ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

familiares, existe uma presença. São **marcos da memória e experiências sensoriais**, a ponto de incentivar e fortalecer o comportamento e ação de fazer arte na rua.

Mas, uma questão foi formulada: lugares que não transmitem sensação de segurança e não têm trabalhos (nem mesmo uma *tag* ou *graffiti* de algum conhecido) geram aversão? Carine diz que estes locais são geralmente mais desertos, murados nas duas calçadas, sem ter opção de rota de fuga. Problemas com iluminação também foram um importante fator mencionado, principalmente à noite.



Figura 24: Mulheres se ajudando a prender suas placas, resultado da oficina “Campo Minado”. Fonte: *instagram @mina.preciosa*. Acessado em 01/06/2019.

entendido como a aproximação de mulheres pela rede de afeto para salvaguarda desses corpos.

Desta maneira, a união das mulheres é visível quando estão grafitando juntas e se conectam pelas suas artes e memórias. Daí a importância e potência da Rede Preciosa. Como diz Carine: “por isso é que queremos a Rede Preciosa bem estruturada para que todo mundo se sinta confortável em estar na rua”⁷⁵. Essas redes de apoios a mulheres mostram um feminismo na prática, como movimentação, permitem liberdade em relação aos padrões impostos e a **sororidade**.

Essa relação do feminismo em suas obras é parte do fenômeno da subjetividade vivida por cada uma. Então, elas explicam que aderiram ao feminismo por caminhos diferentes. Como Carine: “minha permanência na faculdade está sendo de autoconhecimento e assim percebo que a minha questão mais latente é

Ao estarem sozinhas em ambientes escuros, o sentido de desconhecimento do lugar pode as prejudicar. Afirma que atualmente não pinta mais à noite sozinha, nem mesmo em seu bairro. Consequentemente, foi questionado a elas se então seria possível se sentirem mais seguras na companhia de outras pessoas ao pintarem, e elas confirmaram. Carine afirma que essas companhias são fundamentais, mas se sentia mais confortável na **companhia de mulheres**. Isso pode ser

⁷⁵ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D desta monografia.

falar sobre meu corpo”⁷⁶. Enquanto que para Alice, foi uma questão que permeou sua vida e foi aproximada pela sua família. Desta forma, indica que esse movimento e outras experiências individuais as encaminharam para a formação do caráter de seus trabalhos artísticos.

Alice e Carine explicam que o sentido de “artista” na verdade não é algo que elas se preocupam. E sim, com suas artes. Mas entendem como parte de um autoconhecimento, sem esquecerem-se de que esse assunto é atravessado pelo estereótipo do artista inalcançável. Por isso Carine diz: “Eu acho que essa questão de ser artista, tem certa valorização. A pessoa se sente mais artista se for reconhecida, mas todo mundo é artista.”⁷⁷

Partindo dessa proximidade com a ação artística, lhes foi perguntado qual a intervenção urbana que mais as marcaram, com o objetivo de entender como esses **lugares com arte atingem as pessoas e ativam suas memória**. Para Carine, sempre foi algo que ela observa e presencia sobre suas experiências sensoriais, às paisagens: “Eu percebi que a arte urbana me interessa bastante pela minha reação fisiológica.”⁷⁸ Logo, não há um exemplo específico para ela, pois a relação das pessoas nas ruas, na marcação de presença, é o que a fascina.

Para Alice, também não há um exato trabalho, pois seu interesse pelas intervenções está nessas marcas de presença e em como “a arte urbana é muito agregadora e a pessoa que não vai ao museu, que não tem esse hábito, vê arte em seu cotidiano”⁷⁹. Assim, são visões um pouco diferentes, mas marcadas pela presença de pessoas e da arte coexistindo e definindo seus interesses.

Parte dessa fascinação está associada à fuga da sistematização “robótica” da sociedade apressada, como a “supermodernidade” de Marc Augé. A arte como subversão desse sistema, parte também, ao estarem nas ruas, da acessibilidade de arte para todas as pessoas. Então, independentemente do estilo artístico, onde está exposto e da autoria, **as intervenções urbanas levam arte para todos e desenvolvem o senso de presença e de pertencimento do lugar**.

⁷⁶ CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

O **fenômeno da intervenção em meio urbano** possibilita entender também que é ativador da **memória coletiva** e complementa a concepção das ideias e oficinas, no caso da Mina Preciosa. Essa relação é democrática no sentido de ser possível o lugar estar disponível para qualquer indivíduo disposto a imprimir sua presença, mesmo havendo camadas de problemáticas sobre determinados corpos no espaço, como o feminino. É interessante também observar as relações nos lugares através das técnicas utilizadas.

As mulheres da Mina Preciosa afirmam que existe certa diferença de reações de transeuntes ao observarem suas atividades. O *stencil* e os lambe-lambes parecem ter uma aceitação, pois segundo Alice: “acho que quando se está com um papel e uma cola na mão é menos agressivo do que em relação a lata de tinta, em que as pessoas já ficam achando que é pixação, mas a pixação também é arte. É arte contemporânea”⁸⁰. Há uma disparidade entre *graffiti* e o pixo. O pixo é entendido como marginalizado, enquanto o *graffiti* tem uma aceitação maior.



Figura 25: Lambe com gosma profana de Alice Ferraro, no CCJF, 2018. Fonte: Portfólio Alice Ferraro. Acessados em 01 Junho, 2019.

A definição das artes como à margem ou não foi curiosa, pois em dados de busca⁸¹ a museus, galerias e iniciativas governamentais⁸², **percebe-se que obras com a estética do graffiti vem sendo cada vez mais presentes**. Enquanto que, para o pixo, ainda existe certa aversão, que perpetua seu lado “vândalo”. Assim, o *graffiti* passa a ser mais “aceito” por conta de sua presença em locais de arte já legitimados.

Ao tratar desse trânsito da arte dentro e fora de meios institucionalizados, como museus, as integrantes do projeto Mina Preciosa lembram que já participaram desses ambientes. Porém, Alice compreende seus trabalhos como provocações. As linguagens urbanas utilizadas em museus estão relacionadas a desenvolver

⁸⁰ FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.). A entrevista está no Apêndice D.

⁸¹ Como na exposição ArtRio de 2018, obras do artista/grafiteiro Toz expostas pela galeria Movimento Arte Contemporânea e obra dos artistas/grafiteiros Os Gêmeos pela Ronie Mesquita Galeria.

⁸² Por exemplo, a abertura do Museu de Arte Urbana do Porto (Maup) no Rio de Janeiro, em 2018. Reunindo mais de 50 *graffitis*, pelas áreas de Santo Cristo, Gamboa e Boulevard Olímpico. São catalogados e organizados no espaço por administração da prefeitura.

contrastes. O que se aproxima da conversa com a PPKREW, que falam sobre como essas passagens da rua (pública) à galeria (privada) podem apresentar modificações de seus trabalhos, negativos e positivos.

Desta forma, são intervenções, dentro da noção contemporânea de arte. E existe a possibilidade no momento de conversar com essas artistas, conhecer seus pensamentos e valorizar suas produções. Esse trabalho é fundamental para a questão da historiografia, pois é uma excelente oportunidade para trocar informações com as artistas, o que passa a ser uma experiência extremamente enriquecedora.

Portanto, é possível entender este projeto, gerado por duas mulheres artistas como uma proposta de aproximação da arte com os públicos. Gerando reflexões sobre gênero, sistema de arte, memórias e a importância do companheirismo nas ações que elas propõem. Este grupo propõe mais explicitamente o movimento feminista em suas pesquisas e projetos.

3.2. COLETIVO PPKREW

O coletivo PPKREW⁸³ é formado por mulheres. São muitas participantes, e as interlocutoras neste pesquisa foram Solar, Amora e Klein. Lolly, Lara e Bordô, dentre outras, também fazem parte do projeto. São um grupo de amigas que gostam de pintar na rua, individualmente e em grupo, e participam de eventos de outros artistas da cena.



Figura 26: PPKREW em mutirão em Botafogo. 2018. Fonte: *instagram @amor.inha*. Acessado em 01 Junho, 2019.

⁸³ PPKREW = *Power Pussy Krew*. “PPK” é parte da expressão popular “pepeca”, para designar o órgão sexual feminino. E “krew” como as *crews*, mas onde a sutileza do “k” torna-se o elo gráfico e oral para entendimento de que se trata de uma *crew* de mulheres.

Essa preferência de pintar com mulheres, é um fator recorrente em suas falas, porém não é descartada a possibilidade de pintarem com artistas do gênero masculino. Entendem que a proximidade com pessoas, no momento, é o mais relevante. Quando se referem à união entre mulheres artistas, entendem como uma rede de contatos para segurança desses corpos e reconhecimento de problemas semelhantes entre pessoas do mesmo gênero. O fato é semelhante aos relatos das organizadoras da Mina Preciosa, que confirmaram esse sentimento quando vão realizar seus trabalhos individuais no meio urbano.

Além disso, essa rede de mulheres da PPKREW reforça a ideia de colocar em evidência trabalhos de outras artistas nas ruas, pois é um movimento **contributivo de representatividade feminina**. É um posicionamento ético-político do movimento feminista, assim como Solar, Klein e Amora puderam confirmar. Essa relação com o feminismo está na forma de se autorreconhecerem e de se posicionarem a obstáculos que enfrentam juntas.

Seus trabalhos vão carregar esse ideal, porém não é necessariamente explicitado em temas de suas pinturas. Elas entendem que mesmo não falando do feminismo enquanto política em seus *graffitis* percebem que **só pelo fato de estarem nas ruas marcando suas presenças, subvertem o sistema de opressão de seus corpos**. Isto configura uma resistência da mulher no espaço urbano, que convive com **guerrilhas urbanas** diárias “e ninguém tá nem vendo. As pessoas não sabem.”⁸⁴ Existe a necessidade de visibilidade de seus corpos com seus problemas e questões.

Durante a entrevista, Solar cita esse sistema em paralelo as ruas, o de disputas por espaço e reconhecimento através do caráter silencioso de serem pinturas. Como exemplo de guerrilha urbana conhecida no meio do *graffiti*, está a disputa entre dois artistas veteranos internacionais, Banksy e King Robbo.⁸⁵ Eles foram sobrepondo suas intervenções sem o consentimento um do outro e isso gerou um material interessante sobre como podem ocorrer tensões que levam à sérios problemas de convívio.

Assim, elas compreendem a relevância de seus trabalhos e exploram diferentes linguagens artísticas. Ao decorrer da trajetória de cada mulher artista

⁸⁴ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

⁸⁵ Como pode ser visualizado através da produção audiovisual “*Graffiti Wars*”, de Jane Preston, 2011.

deste coletivo é possível observar que suas experiências as levam a utilizar o **graffiti como consenso para todas**, mas não ignoram outras técnicas, o que amplia a possibilidade de seus trabalhos. Além disso, **o graffiti para elas não é apenas um estilo artístico: é um estilo de vida**. Proporcionam-lhes significados que fortalece as relações entre intervenções urbanas e a formação do espaço urbano de acordo com a presença de tais trabalhos.

Desta forma, elas se relacionam com a história do movimento do *graffiti* e tentam não **se afastar da intenção originária, que seria uma ação voltada para lugares à margem, pelas suas problemáticas sociais, de saúde e moradia, dentre outros**. Então, elas realizam suas obras em diversos espaços na cidade do Rio de Janeiro e também se preocupam e medem esforços a participarem de **atividades de impacto socioespacial e artístico, como mutirões**. Como Anita Rink, afirma: “grafitagem como um vetor de inclusão social” (RINK, 2013, p.177).



Figura 27: Amora e Lolly fazem um *whole-car*, em uma sopa em 2017, no Jacarezinho. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019.

As oportunidades para realizarem essas pinturas decorrem da disponibilidade de tinta e espaço. Mas “muitos dos planejamentos que fazemos para nos reunir e pintar, é falho, porque todo mundo tem suas vidas, (...) e então quando pintamos mesmo, é algo marcante”.⁸⁶ Por isso preferem pintar de acordo com momentos. Mas esse caráter se diferencia quando se trata de um evento como mutirões, em que há minimamente um planejamento funcional, pelo caráter mais formal. Também é possível reconhecer essa organização em “reús” e sopas, das quais as mulheres da PPKREW também participam e produzem.

⁸⁶ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

Esses eventos são baseados nas presenças de vários artistas que realizam seus trabalhos no mesmo lugar. Porém há certas diferenças entre as iniciativas. Os **mutirões** são eventos de caráter social, que preservam a participação ativa da população na realização dos *graffitis*, lhes incentivando a produzir. Já as **sopas**, têm a iniciativa de aproximar grafiteiras e grafiteiros na realização de um trabalho em conjunto, sendo temático com personas, *bombs*, *tags* e outros. Também existem as “**reús**”, que são eventos que reúnem as pessoas do meio para trocarem *tags*, *bombs* em seus *piecebooks*⁸⁷ e fortalecerem a rede social do *graffiti*.

A partir desses contatos é possível entender que o **cenário artístico urbano necessita da presença das pessoas**. Ao irem em eventos como esses, realizam contatos, encontram oportunidades, parcerias, amigos, informações, colaboram com os *blackbooks*⁸⁸ e podem contar histórias, pois “se não estiver presente, não há histórias como as que contamos”.⁸⁹ Além disso, uma grafiteira ou grafiteiro ao cair no esquecimento, pelas suas ausências físicas nos eventos e de suas pinturas na cidade, são de certa forma, excluídos das atividades e podem ser “ratados”.⁹⁰ **Por isso que a memória da presença é algo relevante para este movimento.**



Figura 28: Tipo de “*blackbook*” de Solar, só de mulheres participantes de um mutirão. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em 01 Junho, 2019.

Desta maneira, após a introdução do coletivo, este momento é destinado ao

⁸⁷ Mesmo significado de *blackbook*, maneiras diferentes de se expressar.

⁸⁸ São cadernos que reúnem *tags* e *bombs* de amigos (*writers*), rascunhos e processos. Troca-se em mutirões e encontros. Também é conhecido como *black book* e é importante para as pessoas da cena, pois registra marcas de colegas.

⁸⁹ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

⁹⁰ Atitude de sobrepor trabalhos sem consentimento do artista anterior, ou modificar intervenção artística sem aprovação.

aprofundamento de cada mulher artista que participou deste trabalho, como: Solar, Amora e Klein. Todas elas têm **percursos de vidas e estilos artísticos distintos**, o que enriquece as ações da *crew* e desta pesquisa. Todas elas se aproximam intensamente do sistema artístico das ruas, mesmo tendo suas vidas voltadas para faculdade, vida profissional e outras particularidades.

Por este motivo elas carregam **pseudônimos e apelidos** ao se reconhecerem no circuito das artes urbanas, como meio de anonimato de suas identidades. Pois os nomes: “Solar”, “Amora” e “Klein” se diferem de seus nomes oficiais e envolvem fatores curiosos como afetividades, preferências e identificação de uma autoria sem gênero das pinturas. Assim como “Amora Lii”, mas em contraponto com Carine Caz e Alice Ferraro, da Mina Preciosa, que assinam suas obras com seus nomes reais.

Porém, esta relação com seus nomes pode causar problemas. Como aquele que Amora aponta durante a entrevista, em que diz: “eu me reconheço como Amora, porque gosto mais. Mas pode acabar acontecendo uma **crise de identidade**”⁹¹. Esse problema da “artista na rua” versus a identidade particular dela pode ser ainda mais exaltada através da possibilidade de se alterar o nome quando a artista quiser. O que pode indicar uma pluralidade de personalidades, trazendo dúvidas sobre as autorias e tensão com sua própria identidade.



Figuras 29 e 30: Stiker no prédio da Reitoria UFRJ e tag no IFCS UFRJ de Amora. Fonte: autoria pessoal da autora. 2019.

Através desse posicionamento, também é destinado um momento de reflexão sobre esse “**anonimato**” pelos nomes que elas são reconhecidas nas ruas. Como que “o anonimato dos grafiteiros destoa da tendência contemporânea da

⁹¹ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

glamorização da arte e dos artistas”⁹². Esses apelidos são meios de manter certa privacidade. Porém, para Amora, também é uma questão complexa, pois ela explica que: “nos dias de hoje é muito difícil ser anônimo, a não ser que você seja muito radical com as redes sociais”⁹³. O que evidencia a proximidade das artistas com as redes digitais, como forma de comunicação, exposição de trabalhos e de si mesmas.

Desta forma, essas mídias digitais auxiliaram a autora a buscar mais informações e materiais. Assim para **Amora**, a primeira integrante da PPKREW a ser apresentada. Esta mulher artista tem como trajetória a formação acadêmica do design, arte digital e fotomontagens. Mas ao longo de relacionamentos, Mais tarde, ela se aproximou das intervenções urbanas, com técnicas diversas. Inicialmente, experimenta lambe-lambes, depois os *stencils*, conheceu os *stikers*⁹⁴ e assim chegou ao *graffiti*. Ela considera o lambe lambe e o *stencil* técnicas lentas, e prefere o *graffiti*:

Já realizei *stencils*, mas eu gosto mais do *graffiti*. Porque o *stencil* tem que ter muito um pré-preparo e esse é o problema. E minha primeira experiência foi com o lambe-lambe, mas também é muito mais trabalhoso e o *graffiti* é mais rápido. Tem trabalhos no lambe que demoram cerca de meses. Eu ficava triste de mandar o trabalho para uma gráfica, gastar dinheiro com as impressões, colocar nos lugares, para depois virem com aquelas propagandas por cima. No *graffiti* não tem como tirar, a não ser que passem alguma coisa por cima. Agora no lambe dói ver ser retirado. (informação verbal)⁹⁵

A partir de seu relato, é possível perceber que mesmo havendo a noção da efemeridade de seus trabalhos, ainda há certa preocupação conforme o preparo, custo e o tempo de duração deles nos espaços urbanos. Parte desse conhecimento foi desenvolvido pela sua trajetória pessoal. Seu contato com o *graffiti* a fez repensar seus relacionamentos. Pois pelo que conta, ela ficava “estagnada” no lambe lambe e *stencil*, pois seus parceiros pareciam a subestimar, não apresentando o *graffiti*, “depois continuei grafitando, mas em outro relacionamento. Não queria que eu tivesse que depender disso, de um homem, para grafitar”⁹⁶.

Ou seja, sua vivência a fez compreender a importância da independência para fazer seus trabalhos. O que a levou a se desprender da presença de uma figura masculina para fazer tais intervenções, começando a fazê-las sozinha e se

⁹² RINK, Anita. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris. 2013. p. 50.

⁹³ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

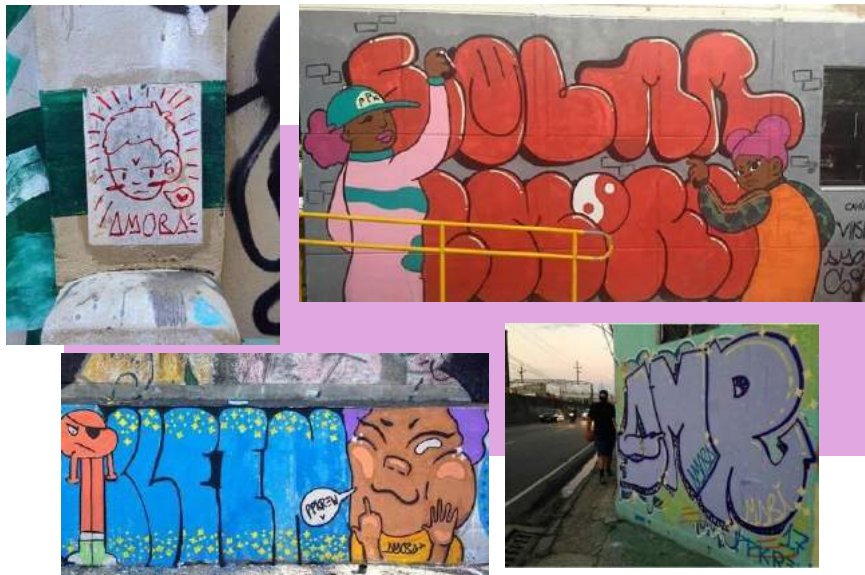
⁹⁴ Tradução: adesivos. São imagens e textos com cola em uma das faces.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

aproximando de grupos femininos. **A oficina de *graffiti* da Rede NAMI a possibilitou conhecer novas artistas e aumentar sua rede de contatos.**

Dentre essas uniões pode-se observar em seus trabalhos um desenvolvimento no *graffiti* voltado para uma linguagem de *cartoons*⁹⁷, com *personas*⁹⁸, *bombs* e frases ou referências ao grupo PPKREW. Amora utiliza cores saturadas e linhas marcantes ao delimitar as formas. Seus trabalhos têm a estética de mesclar bolhas, seu nome e a adição de elementos como rostos. Tal análise foi feita através de sua produção nas ruas, como no Maracanã, Madureira, Engenho de Dentro, Estácio, Rio Comprido, Duque de Caxias, Complexo do Turano, Complexo da Maré, entre outras regiões.



Figuras 31, 32, 33 e 34: Da esquerda para direita: Lambe lambe de Amora da PPKREW, em Santa Teresa, 2016. *Graffiti* de Amora e Solar da PPKREW no Campus UNIRIO, 2018. *Graffiti* de Amora e Klein da PPKREW na Sopa do Rio Comprido, 2018. *Bomb* de Amora da PPKREW no Engenho de Dentro, 2017. Fontes: *instagram* @amori.nha e @ppkrew. Acessados em 01 Junho, 2019.

Suas *personas*, chamadas de “*amorzinhas*” estão em boa parte de sua produção, em diferentes técnicas, e geralmente são personagens com formas humanas, figuras de mulheres negras em cores fortes. Um estilo “*cartoonizado*” que interage com o espaço. E sobre essa temática de figuras femininas, ela se reconhece como feminista, mas afirma que: “eu não faço o meu trabalho pensando nisso ou sinto que tenho que representar a figura da mulher ou feminilidade.”⁹⁹

⁹⁷ São desenhos humorísticos que podem ser animados ou não. Geralmente são críticos e apresentam situações comuns da sociedade.

⁹⁸ É a designação para pinturas que realizam figuras e desenhos animados, sendo de diferentes estilos. Também podem ser chamados como personagens ou *graffiti characters*.

⁹⁹ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

Mas durante a entrevista, Solar ressaltou: “eu acho que falamos de mulheres de formas diferentes. Você Amora, fala de mulheres nas ruas, fazendo as coisas do dia a dia e eu falo de mulheres em uma posição um pouco mais etérea”¹⁰⁰. **É uma análise dos trabalhos de cada uma, a partir das diferentes interpretações do corpo feminino.** Então, mesmo Amora não confirmando essa relação com o feminismo, suas figuras são de mulheres independentes, uma aproximação do ideal. As mulheres de Amora são diferentes daquelas de Solar, mas são todas partes da representatividade feminina. Como pode ser vislumbrado na produção de Solar, a integrante que será apresentada a seguir.

Seus trabalhos podem ser encontrados assinados por “**Cinna**” e “**Solar**”. Isso porque, no início de sua experiência com o *graffiti*, seu nome era Cinna, derivada de cinnamon¹⁰¹, e depois passou a ser Solar. Essa mudança despertou dúvidas entre artistas do circuito, pois “sabiam que era uma mulher, porque já viram a pintura que tem um desenho mais voltado para o feminino, mas não sabiam quem era, queriam descobrir a face.”¹⁰² A partir de seus contatos, ela soube que perceberam a novidade e depois explicou que na verdade, era da mesma pessoa.

Essa sua proximidade com o movimento do *graffiti* foi despertada muito antes dessa decisão de nomes. Inicialmente, Solar morava em Americana, no interior de São Paulo, mas veio morar no Rio de Janeiro. Através de suas observações, as artes dos muros a despertaram o interesse, pois “quando eu estava aqui no Rio de Janeiro, via *tags* e outras coisas com muito mais frequência e eu gostava”¹⁰³. Logo, ela buscou formas de participar desse meio. Seu primeiro contato é com a oficina de *graffiti* da Rede NAMI, assim como Amora. Mas se reconhece como **grafiteira** “com as meninas da PPKREW, o que envolve a questão do afeto e o *graffiti* é isso.”¹⁰⁴

Para ela, o *graffiti* é parte da experiência, das histórias, ainda mais feitas em movimentos sociais. Assim, desenvolve um estilo de *graffiti* com *personas* e *bombs* em cores vibrantes, além do *stencil*. Seus trabalhos podem ser apreciados no Engenho de Dentro, Duque de Caxias, Rio Comprido, campus da UNIRIO, Jacarépaguá, entre outros. Dentre sua produção como Cinna, percebe-se que suas

¹⁰⁰ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹⁰¹ Tradução do inglês: canela.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

figuras femininas têm com cores vibrantes, não são formas realistas e às vezes são acompanhadas de *bombs*. São linguagens recorrentes nas artes de Solar.



Figuras 35 e 36: Da esquerda para direita: *Graffiti* de Cinna (Solar) da PPKREW, no MOF, na Vila Operária, em 2016. *Graffiti* de Cinna (Solar) da PPKREW, lugar desconhecido, em 2017. Fontes: *instagram @cinnagraffiti*. Acessados em 01 Junho, 2019.

Já com o outro nome, Solar vai realizar desenhos com sua estética independente. Essas formas vão apresentar maiores delimitações com linhas marcantes e representar, em sua maioria, mulheres negras. Como Cinna, suas mulheres apresentam ausências de faces e alguns momentos rostos parcialmente escondidos, ou sem expressão. **Mas Solar encontra uma linguagem confiante e realiza figuras com feições expressivas e identitárias.** À primeira vista, não parece haver conexão entre os trabalhos de Cinna/Solar, porém são experiências a levam ao seu estilo próprio, apoiado pela PPKREW.

Seu estilo como Solar ressalta figuras femininas acompanhadas de elementos como luzes, sombras, bochechas rosadas e acompanhadas de imagem e texto. Estas imagens apresentam corpos espiritualizados, personas em comunhão à imagem do sagrado feminino. Em alguns trabalhos tem escritos como “santa autonomia”, “venci todos os meus piores dias. Destemida”. Sua linguagem intertextual declara o lado poético de suas figuras. O que pode ser visto, no mural “as três moiras”, com três figuras femininas com auréolas, pintadas com a artista Bordô.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Grafiteira da cena urbana carioca que participa de alguns eventos com as meninas da PPKREW e em pinturas com algumas, individualmente.



Figuras 37 e 38: Da esquerda para direita: Graffiti de Cinna (Solar) da PPKREW, no Campus da UNIRIO, em 2018. Graffiti de Cinna (Solar) e Bordô da PPKREW, lugar desconhecido, em 2018. Fontes: instagram @cinnagraffiti e @ppkrew. Acessados em 01 Junho, 2019.

Durante sua trajetória com a PPKREW, ela teve a oportunidade de participar de outros projetos de cunho social, junto à outros artistas, como mutirões de *graffiti*, com moradores. Refletem sobre as **diferenças socioespaciais e como a participação de todos os indivíduos no espaço é importante para que as pessoas se apropriem desses locais, se sintam participantes do espaço que abriga seus corpos e se identifiquem nas pinturas**. Mas em especial, para Solar, os maiores interessados foram as **crianças**:

(...) eu comecei a ir a uma missão que existe na Favela do Aço, em Santa Cruz, que acontece todo mês, para incentivarmos as pessoas a pintarem. No primeiro que eu participei, criei uma proximidade com as crianças de lá, pois elas são muito carinhosas. (informação verbal)¹⁰⁶

Esta mulher artista ressalta afetividade por ambas as partes, mesmo sendo “difícil de sair, pois queremos ajudá-las muito mais”¹⁰⁷. Solar e as outras integrantes se preocupam com as crianças, pois “quando entramos nesses lugares, levamos para elas outras perspectivas e acho que isso faz muita diferença.”¹⁰⁸ Então, se aproximam do público, principalmente **o infantil, através de ações artísticas incentivando-as a fazer parte e entender que pertencem aos lugares e que são capazes de uma vida melhor**. Ao terem “referenciais de sucesso que não sejam pessoas ligadas ao crime”¹⁰⁹, pois “elas não têm exemplos de pessoas próximas que subam na vida estudando, que vão para a faculdade e virarão doutores.”¹¹⁰

¹⁰⁶ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

O que é um fato curioso, pois essa relação dos mutirões de *graffiti* com o público infantil das comunidades carentes é latente. Como é apontado por Anita Rink, em que diz:

A grafiteagem nas comunidades torna estes atores uma espécie de **ídolos locais**, especialmente para as crianças. Elas podem se espelhar nos grafiteiros que constituem suas próprias personalidades e identidades em modelos de ação e criação, fazendo do graffiti um elemento produtor de renovação do imaginário social nestas localidades. Para mim, este fato também pode ser considerado uma ampliação perceptiva, pela descoberta de que os próprios movimentos sociais podem ser criados dentro das comunidades de modo a tornar-se força cultural. Isto revela os novos caminhos da grafiteagem como um fator produtor de novos valores sociais, em que a cultura se liga à transformação social pela capacidade de produzirem diversas formas de sintonia e imaginação. (RINK, 2013, p.168).

Através dessas aproximações com as crianças, as mulheres da PPKREW também se mobilizam a manter esse contato. Para que sejam mais próximas à essas crianças, que possibilite alcançar mais indivíduos e que possam acompanhar e “alimentarem” os interesses desses públicos, assim como Amora diz:

Não adianta chegar a uma oficina de poucas horas com as crianças, pois é capaz deles saírem de lá e virarem pixadores. Não que o pixador seja ruim, mas ela não vai sair dali com todo conceito que a gente levou anos para construir. É mais eficaz fazer uma atividade contínua, **para que eles se sintam parte daquele universo**. (informação verbal)¹¹¹

Ou seja, além das pinturas que fazem juntas, o importante é a troca de experiências, a alegria da criança em participar, de conversarem e poderem visualizar suas marcas por onde mora. Esses momentos são mais relevantes, pois projetam essas ações para o futuro, e mesmo pinturas efêmeras são eternizadas nas **memórias coletivas**, construídas socialmente.

Então, esses posicionamentos socioespaciais das artistas oferecem aos sujeitos participantes um sentido de **coautoria dos lugares**, pelas atribuições de valores aos espaços, destacam produções de cada indivíduo e potencializam a realização de **memórias individuais e coletivas**. Por conseguinte, desenvolvem possíveis **rememorações por ativações**, pois ao observarem suas presenças, remetem às oficinas e suas participações. **Pois suas marcas são suas presenças**.

Isso exercita o entendimento que as intervenções urbanas, independentemente do que é escrito ou desenhado, podem ser estratégias para a **constituição urbana democrática**, pois carregam os espaços de vozes a serem ouvidas, com liberdade de linguagens artísticas. Essas atividades valorizam suas

¹¹¹ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

artes e seus corpos, sendo iniciativas de fortalecimento cultural e identitário de grupos sociais. Assim são, indícios de presenças e de questões a serem pensadas.

Assim como os indivíduos das comunidades se **apropriam dos lugares** com suas marcas, o mesmo acontece com as mulheres da PPKREW, como a Solar. Mas essas intervenções a levam questionar sobre sua aproximação com o sentido de arte e se ver como **“artista”**. Solar ressalta a relevância e necessidade de suas experiências, e afirma: “ainda estou no processo de descobrir o que eu sou.”¹¹² Sua fala indica que sua vida está em formação, mas mesmo assim, mantém seu caráter artístico e afetivo voltado para a acessibilidade da arte no meio urbano e social.



Figura 39: Graffiti de Solar da PPKREW, em Irajá, em 2018. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em 01 Junho, 2019.

Da mesma forma que Solar se aproxima da iniciativa social, em locais à margem e contanto com a participação da população, Klein também se preocupa com essas questões. Klein será a terceira integrante da PPKREW a ser tratada.

Sua produção de **graffiti** na rua é intensa e ela carrega histórias de dias divertidos e outros de perigo, mas, independentemente das situações na rua, esta mulher está presente. Seu estilo de **bombs** é redondo e colorido, suas **personas** são algumas vezes *cartoons* conhecidos e outros seus originais e realiza *stikers* e **tags**, indicando os locais por onde passou.

Diante da produção de Klein, pode-se considerar que ela produz mais *bombs* do que *personas* pela cidade. Em relação às suas personagens, Klein diz fazer suas figuras relacionadas ao estilo de “*cartoon*”, pois como ela explica: “eu sempre gostei de *cartoons*. Então eu sempre tento fazer uma letra mais ou menos inspirada nisso. Não que dê certo, mas é o que eu gosto!”¹¹³.

¹¹² SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹¹³ KLEIN. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva,

Seu apreço pela estética dos desenhos animados a encaminha para um estilo que intensifica o artifício de comédia, referências da cultura popular. Seus desenhos não apresentam a preocupação de serem fidedignos aos das referências e são realizados através de traços limpos, cores vibrantes e contrastes. Estas são características também visíveis em seus *bombs*, podendo ser geometrizados ou assimétricos. Os lugares em que se pode encontrar são: Pedra do Sal, Recreio dos Bandeirantes, Duque de Caxias, Madureira, entre outros.



Figuras 40, 41, 42 e 43: Da esquerda para direita: *Graffiti* de Klein da PPKREW, na Av. República do Paraguai, 2013. Sticker de Klein da PPKREW, lugar desconhecido. Bomb de Klein e Amora da PPKREW, em São João de Meriti, 2018. Bomb de Klein ao lado de *Graffiti* de Lolly da PPKREW, na Av. Presidente Vargas, 2018. Fontes: Acervo pessoal da autora e *instagram* @amori.nha e @klein3z. Acessados em 01 Junho, 2019.

Sua trajetória até o *graffiti* apresenta percursos artísticos, que não são necessariamente intervenções urbanas, como artesanato, crochê e semelhantes. Através de relatos, ela pôde explicar que sua proximidade com o feitiço de arte era algo presente em sua vida há tempos. Mas decidiu seguir no estilo do *graffiti* “porque eu quero me expressar, mas você vai gostando daquilo e toma uma proporção que acaba virando seu trabalho” ¹¹⁴. Isto lhe garantiu um intenso ritmo de produção, já que produzia seus desenhos por lazer, que se tornou seu estilo de vida.

Klein compreende que quando o movimento do *graffiti* passa a tomar boa parte de sua existência pode acabar exigindo demais. Mas também se emociona

Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta monografia.

¹¹⁴ Ibidem.

com seu estilo de vida, pois assim como ela, outras pessoas com mesmo pensamento participam de tudo que se passa nas ruas: quais *crews* estão presentes na cena, os novos trabalhos, os problemas das guerras silenciosas entre artistas e propagandas pintadas. Assim confirmado por Solar:

Muitos grafiteiros fazem de seus trabalhos e lares a mesma coisa, e isso não dá certo. Eles acordam e dormem pensando em tinta, eles andam pela cidade olhando para todos os muros possíveis e sabem o nome de todos os artistas e de todas as novidades. (informação verbal)¹¹⁵

A intensa aproximação de Klein com o *graffiti* a permite analisar criticamente o cenário das intervenções no momento contemporâneo, onde se questiona a baixa frequência de vínculos com preocupação socioespacial. Quando há distanciamento das comunidades em relação ao *graffiti* e o pixo, se distanciam suas histórias e propósito. É como se deixasse de “**ser graffiti e passa a ser pintura em spray**”¹¹⁶. Ou seja, há uma diminuição do valor do trabalho que inicialmente era voltado ao estilo do *graffiti*, carregado de **atitude e ações subversivas**. Ao se afastar disso se torna meramente uma técnica, vazia de sentido e de carga simbólica.

Este distanciamento pode provocar a perda de valor e respeito até por aqueles da cena do graffiti. Por sua vez, Klein remonta suas memórias sobre ações extremas envolvendo o *graffiti*, atreladas às suas histórias icônicas. Como o dia em que foi pintar um muro indicado por amigos, junto com Solar, mas passaram por uma situação de perigo. Solar lembra-se desse momento dando o seguinte depoimento:

Inicialmente, eu tinha ficado na dúvida em relação a autorização em pintar lá, mas fomos e eu terminei, mas ela ainda estava fazendo a persona. De repente apareceu um rapaz do meu lado e parou sem dizer nada. A Klein começou a perguntar se ele trabalhava lá e ele não deu muitas informações. Naquele momento percebemos que tinha algo de errado. (informação verbal)¹¹⁷

Neste evento, surgiu um homem com uma barra de ferro e de forma violenta as expulsou do local. **Isso ficou marcado em suas memórias.** Mesmo nessas situações, não importava muito se o trabalho não foi completado, mas o importante é que estavam pintando em um lugar na companhia de colegas. Suas risadas durante este momento da entrevista indicaram certo carinho por essas lembranças. **Essa relação é parte do entendimento da experiência sensorial dessas artistas com**

¹¹⁵ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

o espaço urbano, com as pessoas, com o inesperado e tudo isso sendo marcado na memória individual, configurando também uma memória coletiva.

Além desse relato feito por Klein e Solar, há outras situações transcritas ao final deste trabalho de monografia. O que se entende como histórias, já que são memórias escritas e documentadas. Desta forma, agora se destaca a entrevista com todas as três integrantes aqui apresentadas da PPKREW. Num primeiro momento, a conversa partiu de uma pergunta também feita para Mina Preciosa: se o **lugar é parte fundamental de seus trabalhos** como contextos e se elas têm consciência de que **alteram também esse espaço**. Elas concordaram, mas para Amora, o lugar é a relação com a definição dos espaços para mutirões.



Figura 44: “FODA-SE! ESSE DIA FOI LOCO!” Escrito pela própria artista sobre um *bomb* seu. Local desconhecido. Fonte: *instagram @klein3z*. Acessado em 1 Julho, 2019.

Em contraponto, Solar se posiciona dizendo que o **lugar é muito relevante para ela**. Entende que o lugar a afeta os temas que aborda e também como observa suas pinturas transformarem espaços em lugares de registros por onde passou, relacionando com a teoria dos lugares e memória. Em seguida, Amora relata sua experiência com afetividade e graffiti por meio da atribuição de valor às marcas de pessoas

conhecidas. No sentido de sua **memória afetiva presente e pela necessidade do espaço físico que se configura uma memória da cidade**.

Sobre o fenômeno de agregar sentidos aos trabalhos através dos espaços e depois rememorar esses fatos, configura-se parte da construção conjunta da memória coletiva, como visto na teoria de Halbwachs. Tal teoria é levantada por Solar: “é esse sentido de memória que é mais afetivo pra nós.”¹¹⁸ Ela confirma que o *graffiti* é presença, experiência, estilo e emoção e vai adiante ao falar que: “sempre vamos precisar de um ambiente físico, pois as memórias se constroem em cima do espaço.”¹¹⁹ O lugar é muito importante para Solar, coincidindo com Halbwachs.

Assim, Solar entende que o lugar não é somente palco de ações dos

¹¹⁸ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹¹⁹ Ibidem.

mutirões, mas é o **contexto espacial necessário para a criação das memórias coletivas**. Como espaços contemplam os corpos? Os espaços podem ser parte do sistema de restrição ao corpo feminino? Essa relação é um indicativo dessa articulação entre as cidades e os indivíduos. Além disso, **reforça a importância de se terem mulheres nesses lugares**.

É o tipo de questionamento que as meninas da Mina Preciosa apontaram e Amora Lii também. Desta forma, para PPKREW existe uma relevância de ter alguém junto nos momentos das pinturas com base nesse contexto. A partir disso, Amora afirma que é importante ter parcerias nas ações, pois “sem dúvida, por questão de segurança também” e continua, “o cuidado é em dobro, porque nós somos mulheres.”¹²⁰ Demonstra assim, a consciência de estarem expostas a qualquer evento e levando-se em consideração a segurança, uma **companhia é indispensável**.

Para Klein: “estamos nas ruas, mas temos dificuldades que eles não têm, o que é óbvio”¹²¹ e desenrola sua ideia através de seu corpo, a partir de experiências de estar pintando sozinha a noite, em que ela faz um trabalho rápido e logo está atenta ao seu redor, mas “o ideal é sempre ir no mínimo mais uma pessoa”¹²². Solar reforça ao entender que essas companhias também vão ser demandadas pela situação, lugar e outros fatores, pois “tem muitos lugares que não dá para você ir em um role só de mulheres.”¹²³ A figura masculina pode atravessar certos lugares onde o corpo feminino é restringido.

Essa relação entre mulher e cidade é excludente e se aproxima da reflexão sobre as práticas do **feminismo**. Liberar o corpo feminino numa realidade modelada a partir do sistema patriarcal e que, historicamente, colocou a mulher fora do protagonismo. Para Solar, se trata de uma relação de sua escolha com seus amigos.

A entrevista sugere então pensar sobre essa **simbiose entre corpo, cidade e arte** e se isso atinge o lugar transformando não apenas a forma física de sua paisagem, mas também a percepção das pessoas sobre o mesmo **lugar**.

Amora acredita que nesse impacto e até de certa forma, na construção

¹²⁰ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹²¹ KLEIN. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹²² Ibidem.

¹²³ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

desses lugares. Assim, ela apresenta o exemplo de Aline Mendes, sobre a presença artística nos espaços de baixo valor afetivo, como lugares de violência, ou no caso, não lugares, de Marc Augé. Desta forma, conseguiu transformá-los em lugares carregados de memórias e sentidos. Essa iniciativa se trata da apropriação do espaço pelos corpos que nele habitam.

Os lugares resultam da participação intensa de indivíduos, de acordo com a memória individual e coletiva. Esse fenômeno dos lugares pode ser reforçado “quando o estilo de uma obra pode ser visto por uma ótica diferente, é porque um novo valor lhe é atribuído pela mudança cultural embutida nestes novos olhares” (RINK, 2013, p.57). Ou seja, essas atribuições de valor são subjetivas e participam do mesmo contexto social e espacial.

No que se tange às transformações de lugares, Solar levanta a questão do caráter histórico do *graffiti*, presente em mutirões, que “se volta muito para a periferia também, para as favelas”¹²⁴. Porém, critica que “hoje em dia não é tanto isso que acontece”¹²⁵, alertando a relevância da essência social que o movimento do *graffiti* tem. Esse entendimento mostra sua constante busca para aproximar seu *graffiti* com os locais que participam da iniciação originária do estilo. Não é desejado por ela se afastar dessas origens e também reflete sobre a ampliação do *graffiti* para outros meios – isso fortalece ou enfraquece o movimento.

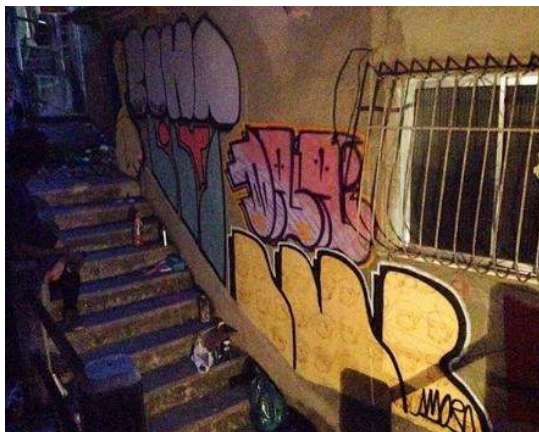


Figura 45: Bombs de “CINNA”, “LOLLY”, “DALAI” e “AMR”, no Complexo do Turano, no Rio de Janeiro. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019.

A partir disso, é importante analisar esses lugares, como favelas e periferias, a partir de seus surgimentos. Ao visualizar essas **camadas temporais** de suas formações, é possível entender porque há uma carência **de afetividade nesses**

¹²⁴SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹²⁵Ibidem.

espaços, bem como certa demanda pela presença artística, principalmente para as crianças. Porque em locais onde os próprios usuários do espaço não fizeram parte dessa constituição, pode haver um forte distanciamento do lugar. Em especial, voltar-se para o cenário da cidade do Rio de Janeiro, como localização macro das atividades dessas mulheres artistas.

Para tal desenvolvimento, buscou-se uma reflexão a partir do livro “A evolução urbana do Rio de Janeiro” de Maurício de Almeida Abreu. Nele, o autor apresenta uma análise histórica e crítica sobre toda a cidade e pontua momentos paradigmáticos para a compreensão dos espaços que temos atualmente. Inicialmente, ele afirma que:

(...) o modelo do Rio tende a ser de uma metrópole de núcleo hipertrofiado, concentrador da maioria da renda e dos recursos urbanísticos disponíveis, cercado por estratos urbanos periféricos cada vez mais carentes de serviços e de infraestrutura à medida em que se afastam do núcleo, e servindo de moradia e de local de exercício de algumas outras atividades às grandes massas de população de baixa renda. (ABREU, 1988, p.17).

Ou seja, a morfologia da cidade do Rio de Janeiro é resultado da concentração de intervenções econômicas e políticas que acabaram afastando os indivíduos de baixa renda do seu núcleo, o Centro do Rio. A população foi expulsada para locais com baixa infraestrutura, como periferias e favelas. Além disso, um grande fator que promoveu o atual cenário foi o crescimento da cidade e densificação habitacional da área suburbana nos anos 1930-1950, com a presença de indústrias que atraíram muitas pessoas para perto delas.

Assim, se pode ter noção da expansão dos dados populacionais dessa concentração de regiões como favelas através da seguinte passagem de Maurício de Almeida Abreu:

(...) o crescimento populacional das favelas do Rio de Janeiro foi também bastante marcante nesse período: se em 1950 elas abrigavam um total de 169.305 habitantes, em 1960 serviram de local de residência a 335.063 pessoas, ou seja, registraram um crescimento de 98%. Esse crescimento se efetuou, entretanto, de maneira diferenciada. Enquanto o centro e a zona do Méier apresentaram taxas relativamente “fracas” (menos de 50%), a zona sul e a Tijuca registraram acréscimos de 51% a 100%. Foi entretanto nas zonas suburbanas que o crescimento da população favelada ocorreu com maior intensidade, atingindo índices superiores a 150% na zona da Leopoldina, e a 200% na de Madureira. (ABREU, 1988, p.125).

É possível vislumbrar que as regiões onde o *graffiti* mais se faz presente pelo caráter socioespacial na cidade do Rio de Janeiro, são locais historicamente desiguais em relação à zona central. Pois não houve um planejamento em adequar a população a condições básicas, como saneamento e moradia. Por este motivo,

esses fatores vão se repercutir ao longo dos anos, apresentando espaços que necessitam da aproximação dos próprios sujeitos. São contextos sociais que possibilitam vislumbrar intervenções artísticas que permitem se apropriarem do espaço.

A entrevista retorna para a polêmica sobre o deslocamento do *graffiti* dos locais periféricos para locais institucionalizados, como museus. Para as mulheres da PPKREW, esse é um assunto curioso, pois “a arte tem que estar em todos lugares, mas também acho que na rua é bem mais acessível, porque a pessoa pode estar passando ali e está vendo”¹²⁶. Klein acredita que podem ampliar seus horizontes, mas sem esquecer da acessibilidade da arte nas ruas.

Isso é importante quando se leva em consideração que algumas pessoas não têm a oportunidade de visitar esses centros e tomar contato com a arte. Esse seu posicionamento desperta o de Amora, que relata: “penso sobre fortalecer as raízes do movimento”¹²⁷, então há uma visualização positiva sobre expansão do *graffiti*, como ressaltar sua visibilidade. E tal envolvimento fez com que as entrevistadas dessem exemplos de artistas que transitam entre os circuitos de arte pública e privada.

A partir disso, entendem que “todo mundo que pinta na rua quer ter seu trabalho reconhecido”¹²⁸. Então, ao conseguirem estender suas produções a lugares fora do âmbito do público, fazem do *graffiti* se apropriar de mais espaços. Porém, elas alertam: “não adianta nada você colocar o *graffiti* no museu e esquecer de onde ele veio”¹²⁹. Pois parte desse desejo de reconhecimento atravessa uma visibilidade que pode acabar limitando a obra, o que seria uma circunstância negativa.

Concluindo essa parte, compreende-se que o movimento do *graffiti* possibilita a aproximação de sujeitos e lugares. Através dos mutirões, geram indivíduos prontos para utilizarem as técnicas que aprenderam para se expressarem, para entenderem a importância de serem pertencentes aos lugares. Então se entende que suas intervenções urbanas artísticas são carregadas de afetividades, de memória coletiva, e a ação é o maior recurso para se entender a paisagem de suas artes nos muros da cidade. São ações ainda mais relevantes se observadas através do entendimento

¹²⁶ KLEIN. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹²⁷ AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

¹²⁸ Ibidem.

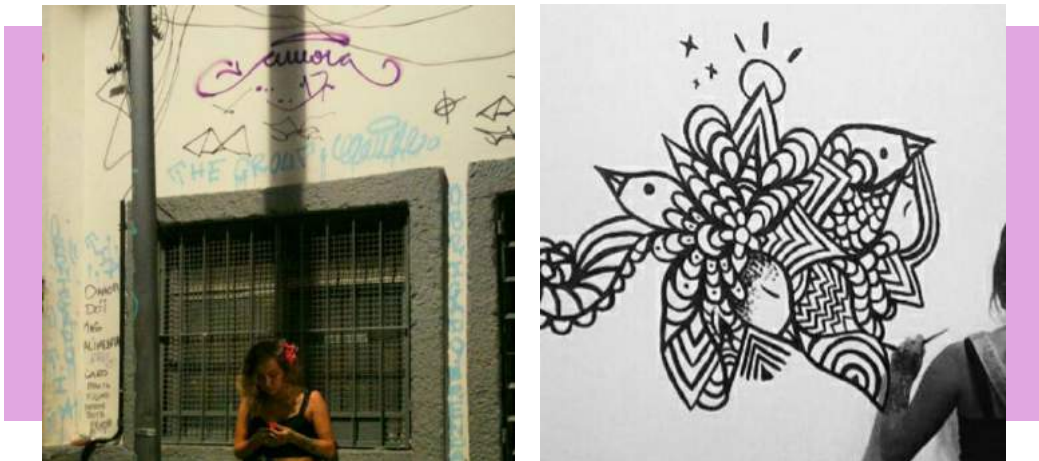
¹²⁹ Ibidem.

dos corpos presentes.

É interessante observar a arte da cidade através das camadas de ações que perpassam as problemáticas de seus corpos nesses espaços, lugares e guerrilhas que presenciam muitas vozes. Desta forma, ter mulheres fazendo suas intervenções e participando da constituição dos lugares é parte da história da cidade e do movimento feminista, partindo da questão: “quantas meninas têm na rua hoje?”¹³⁰.

3.3. AMORA LII

Entre questionamentos e resistências no meio urbano, aqui aparece a última mulher artista deste trabalho, Amora Lii. Ela apresenta uma produção voltada ao estilo do **pixo**. Amora também trabalha o *graffiti*, mas realiza suas artes nas peles das pessoas, como tatuadora. É difícil poder também falar de sua produção, pois sua linguagem com o pixo é apenas parte de um grande encontro de suas várias manifestações. Seus trabalhos carregam linhas predominantemente pretas, que juntas formam conjuntos de mandalas entre elementos como flores, pássaros e formas abstratas, que conversam entre si.



Figuras 46 e 47: Da esquerda para direita: Pixo “AMORA 17”, lugar desconhecido, em 2019. Pixo forma mandala, lugar desconhecido, em 2019. Fontes: *instagram @xun.lii*. Acessados em 01 Junho, 2019.

Assim, é possível perceber que seus pixos são semelhantes a *tags*, com seu nome possivelmente legível, e com rebuscadas ondas, realizadas em diversos lugares da cidade como em áreas da Tijuca, Centro, Rio Comprido, entre outros. Entre placas de sinalização, lojas, entre outras superfícies, vai caracterizar diferentes

¹³⁰ SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.). A entrevista está no Apêndice E desta monografia.

tamanhos de seus trabalhos, acompanhados de latas de *jet*, e *marker*¹³¹. Com essa versatilidade, é possível ver seus trabalhos em muitos locais, configurando um sentido de *vandal*¹³².

A presença do pixo neste trabalho é importante para perceber o uso de técnicas diferentes e observar que as intervenções podem ser diversificadas e interpretadas por diferentes perspectivas. Já que “a arte tem um impacto diferente em cada pessoa. Não posso controlar esse impacto, por isso não me atento muito à opinião das pessoas com relação ao que faço na rua.”¹³³

Amora Lii também realiza *bombs* com a permanência de linhas pretas fortemente marcadas, e com manchas de cor pintadas de forma rápida, pela preocupação de sua segurança, pois “ser mulher é perigoso, sair na rua sozinha é o risco de precisar matar ou morrer numa situação que fere nossa liberdade”.¹³⁴ Este fato é perceptível através de fragmentos de ausência de tintas, sem a preocupação de aperfeiçoamento. Seus pixos são marcados pelos anos em que foram feitas as intervenções, o que contribui para uma leitura cronológica do estilo de sua linguagem, que vai se tornando maior e mais rebuscada.

A cor preta é um elemento que faz parte da história da linguagem do pixo carioca. Como pode ser lido no livro “XARPI: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro” de João Marcelo, no qual o autor aponta essa decisão da cor como uma questão adaptada ao longo dos anos. “Os pixadores já haviam percebido que o spray preto, azul e prata ficavam mais tempo na parede, pois são mais resistentes à ação do tempo ao contrário do fluorescente, vermelho e dourado, que somem” (MARCELO, 2018, p.21).

Além dessa aproximação com a história do pixo, Amora Lii também incorpora outras atitudes do movimento, **pois suas ações são feitas à noite, perpassando pela questão do risco e agilidade em terminar suas marcas, sem ser interrompida**. Geralmente ela decide ser acompanhada por amigos, assim como Solar da PPKREW, independentemente da identificação com o gênero, pois “não tem diferença, é bom e emocionante quando fazemos algo que gostamos muito

¹³¹ Expressão utilizada para marcadores.

¹³² Utiliza o *graffiti* como principal forma de expressão, mas se diferencia do estilo do *graffiti* tradicional, pois pinta sem alguma razão específica e alcança todos os lugares, sem critérios.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

rodeados de amigos queridos”¹³⁵. Em alguns casos, ela é acompanhada por pessoas como Gut, podendo ser visualizado até alguns tags em conjunto.



Figura 48: Pixo “AMORA 18”, na Av. Maracanã, em 2019. Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.

Vale explicar que pixos são criados para serem marcas, como nomes, apelidos, pseudônimos, siglas, entre outros. Mas desenvolveram linguagens características não somente por cada pessoa, mas também na relação entre cidades, como **São Paulo**, com pixos mais *wildstyles*¹³⁶

e difíceis de ler os nomes, enquanto no **Rio de Janeiro**, as letras são um pouco mais legíveis. Essas grafias são feitas sem estudo ou referência prévia, são criadas e aprimoradas na prática. Por isso se aproximam das tags, que são caligrafias projetadas, como *throw-ups*¹³⁷, porém legíveis.

A pixação faz parte de um estilo de vida, uma incorporação de atitude do indivíduo que a realiza. É importante lembrar sua história para poder compreender o estilo que Amora Lii desenvolve. Assim, é necessário se voltar novamente ao trabalho de João Marcelo, que explica cronologicamente o contexto histórico da pixação do Rio de Janeiro e depois apresenta um banco de imagens para catalogar e registrar os pixos dos anos 70, 80 e 90.

A pixação questiona, algumas vezes mesmo sem a pretensão consciente do autor, o espaço urbano, a ordem instaurada. A estética é valorizada, mas não há compromisso firmado com a arte. Não há uma obrigatoriedade com a mensagem, porém em diversos momentos se mostra poética ou provocativa. É marginal, ilegal e espontânea. (MARCELO, 2015, p.12).

Ou seja, a pixação é uma ação resultada em obras temporárias, mas que ativa o desejo de participar, de deixar marcas autorais nas ruas. Podem também expor alguma insatisfação pessoal. É um movimento unido pela emoção e gosto pela ação de estar no meio urbano e pintando, assim como o *graffiti*. Acredita-se que: “sair do conforto de casa na madrugada pra ir pra rua gastar tinta sem ganhar

¹³⁵ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

¹³⁶ Estilo de grafia mais desafiador para o entendimento de leitores. São feitos entre letras, símbolos, setas, cores e presença muito da atitude que nasceu em Nova Iorque nos anos 70 nos muros.

¹³⁷ Atitude do graffiti que utiliza um estilo simples de letra, mais arredondada e são feitas rapidamente. Como a própria palavra significa em inglês: “vômito”, entende-se por algo rapidamente inesperado.

um centavo em troca tem que amar muito”¹³⁸, já que têm muitos fatores que diminuem essas ações, como a violência, a reverberação legal da intervenção, entre outros. **Para mulheres, todos esses fatores citados acima são exacerbados.**

O caráter *vandal* da atividade vai ser muitas vezes referenciado no Brasil como “imundo”, “bárbaro”, uma “agressão urbana”, feita por “vândalos” e “vagabundos”. Muitas dessas referências são nutridas pela história do pixo, por veículos comunicativos diante de matérias que nutriram a insatisfação popular, incitando olhares moralistas e higienizadores. Paradoxalmente, essas referências vão “alimentar” o desejo de subversão de gerações de jovens pixadores, cada vez mais arriscados, pintando em locais mais altos e com mais visibilidade.

As grafias das marcas são parte das expressões, carregando simbolismos das atitudes subversivas e *vandals* do pixo. Este é um fator que contribui para o fortalecimento do pixo, e que permaneça enraizado com suas origens. As pixadoras e pixadores não pretendem tornar o pixo algo esteticamente agradável, deseja estar presente, e até quem sabe, incomodar.

Essa interferência na paisagem atravessa décadas e gerações; não adianta ignorá-las, as marcas estão lá, em *spray*. Promovem questionamentos e ressignificados para os autores, para as pessoas impactadas pelo ato do pixo e também na percepção dos locais escolhidos. No entanto, esses desdobramentos não são na maioria das vezes internacionais, as motivações que levam os jovens a pixar são basicamente duas: reconhecimento e adrenalina. Ser famoso, obtendo notoriedade dentro do grupo ao alcançar lugares com a maior visibilidade possível e imprimir a maior quantidade de pixos é o combustível da prática viciante. A pixação é feita de pixador para pixador. Por isso, a repercussão nos meios de comunicação e a repressão pública retroalimentam o fenômeno. (MARCELO, 2015, p. 12).

Desta forma, as pixações **são frutos de questões pessoais de cada indivíduo**, e participam da relação de contato com outras pessoas nesse meio. “A pixação é a raiz da revolta, a necessidade de ir pra rua e sentir algo humano, é a crua expressão da revolta, é amizade, um mundo à parte do que as pessoas, em geral, não entenderiam”¹³⁹. Configuram grupos que subvertem o sistema da cidade. É como uma brincadeira ou guerrilha, ou os dois ao mesmo tempo, nas superfícies das ruas, que são feitas com a intenção de que outros pixadores vão entender.

Carregam também um caráter *vandal* em comparação com o *graffiti*, que aceita estar presente em locais permitidos, combinando suas presenças aos

¹³⁸ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

¹³⁹ Ibidem.

espaços. Mas a pixação vai ter vertentes daqueles que limitam os espaços possíveis para suas ações e outros não, pois “a permissão é uma violação ao código do pixador”¹⁴⁰. Então, quanto mais se delimita os espaços, o pixo vai subverter, pois essa é sua “natureza” e se o pixo “fosse bonitinho, colorido como o *graffiti*, seria outra história. Mas nem todo mundo tem paciência pra cores, formas e estética. Eu não tinha...”¹⁴¹. Amora Lii entende que é uma ação livre e pensa que as limitações cristalizam a ação e isso não é a intenção do grupo de pixadores.

Ao refletir sobre o caráter do pixo nos espaços, ela afirma que “nossos ancestrais pintavam suas respectivas visões de realidade na parede por algum motivo. Eu vejo a rua falando aquilo que a sociedade regurgita, tolera, se curva. Isso é necessário.”¹⁴² Assim, ela também pensa sobre o pixo com algo mais **transgressor ao olhar de mulheres** neste meio. Entende-se que pelo fato de estar nas ruas realizando pixo e por ser mulher em um meio predominante masculino, torna Amora Lii duplamente subversiva. Além disso, esta **mulher carrega consigo memórias, afetividades, e experiências que refletem em sua personalidade**.

Suas **memórias** que a encaminharam para esta linguagem artística foram rememoradas na entrevista, quando ela lembra que pixou sozinha, à noite, pela primeira vez, aos 15 anos. Ela desejava escrever “a faca do menor é amolada pela



Figura 49: Pixo “AMORA 16”, no Largo São Francisco de Paula.
Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.

incerteza de um novo dia”, mas foi interrompida por um transeunte que lhe disse: “vai morrer pixador, vai levar tiro”. A partir disso, ela entende que a simbiose do corpo e a cidade poderiam ser negativos. Mas entende também que é resistência, que é necessário “vestir armaduras” nas ruas, pois não se ausenta desses lugares e nem pára de fazer suas intervenções.

Dias depois de sua ação, ela conseguiu notar que o mesmo lugar tinha sido tomado por outras artes, outras vozes. Ressonância da presença de uma intervenção. Outras pessoas se sentiram

¹⁴⁰ MARCELO, João. **Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.1.ed.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

encorajadas a tomarem tal espaço.

As intervenções de Amora Lii passaram deixar claro mais fortemente seus ideais feministas, entendendo o jogo entre o **corpo feminino e a cidade**. Logo, ela compreende que o feminismo é parte de sua luta, é um fator que diminui o medo e **coloca em evidência ações subversivas aos sistemas e barreiras tramadas por um sistema predominantemente machista e patriarcal da sociedade**. E quando há diferenças, injustiças, ela é resistente, mas também ao mesmo tempo que personifica uma fortaleza, ela também é uma balança, em que não quer causar mais dor, pois “imagina se quiséssemos vingança e não igualdade”¹⁴³. Amora Lii compreende a potência de uma mulher e suas artes.

Amora entende a potência de cada mulher, ao se conectar, com empatia, de seu trabalho. Parte de uma lógica da sororidade, na qual as “mulheres têm capacidades ocultas, de intuição, resistência a dor. Ser mulher é resistir”¹⁴⁴. Pois as mulheres tem o “poder”, poder sair, poder fazer, poder. E nós podemos.”¹⁴⁵ Então, ela compreende a relevância dessas ligações e entende que mulheres podem fazer muitas coisas, como arte, no espaço público. Se seu corpo se faz resistente, sua arte também é.

A artista entende que de certa forma há cresce o número de mulheres pintando nas ruas, fazendo arte. E ela afirma: “nós somos a geração de mulheres despertas, sem medo.”¹⁴⁶ O que indica uma geração proposta a se arriscar, podendo alcançar participações e reverberações dos lugares, já que:

As mulheres são importantes e necessárias em qualquer lugar. Muitas mulheres já se aproximaram de mim através do que faço. Isso me inspira muito, saber que não estou sozinha, que toda essa luta para viver de arte vale a pena. (informação por escrito em entrevista)¹⁴⁷

Do mesmo modo como foi reforçada a relevância da presença de mulheres nos circuitos das artes, que foram consideradas **à margem** historicamente, no campo do pixo também se encontra nessa noção. Suas presenças são importantes para desestabilizar, subverter e questionar. O que é ressaltado quando confirma: “a **rua muda, é moldada pelo pixador**, pelas cores do *graffiti*, pelo cinza do concreto,

¹⁴³ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.



Figura 50: Pixo “AMORA”, “VOCÊ ESTÁ SONHANDO...” na Rua João Paulo I. Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.

pela voz de quem não tem voz”¹⁴⁸. Indica o seu apoio pela atividade, pois as ruas são espaços para trocas e mudanças, como lugares e suas memórias.

A obra desta mulher artista pode ser pensada em relação com ferramentas

teóricas como a **transformação dos não lugares em lugares**, pois “qualquer

trabalho urbano é uma renovação ao lugar, é como se a cidade estivesse sempre em constante mutação.”¹⁴⁹ Assim como seus pixos e suas presenças fazem parte da **constituição coletiva dos espaços**, para ela, o lugar complementa seus trabalhos, pois se expõem publicamente aos diferentes entendimentos dos transeuntes. Também permitem ativações de memórias, assim como para Amora, da PPKREW, sobre grafittis de amigos, criando laços afetivos entre a arte e a cidade.

Logo, ela entende que “arte é isso que o meu povo tem feito: sobreviver numa selva, entre projéteis e lágrimas. Lá na favela, o contexto é outro”¹⁵⁰. Sua **arte é fruto de seu meio**. Existir é sua memória, é estar presente. Sua conexão entre memória e arte e o resultado que chega às outras pessoas, é uma relação interessante, sobre a qual são ouvidos relatos de afetividades. Alcançaram diferentes indivíduos, contemplam o sentido de coletividade.

Então, de acordo com seu posicionamento a partir do caráter artístico de sua produção, lhe é questionado se ela se considera um “**ser artista**”. Assim como foi debatido com os outros grupos, este assunto interessa e incorpora a **valorização de suas ações**. Amora Lii se entende como tal, porém foi um caminho complexo, pois desprezava o “mercado de arte ser cruel, exclusivo.”¹⁵¹

Mas aceita essa ideia pelo ato de fazer arte, de se considerar “uma ferramenta de expressão”¹⁵². Demonstra certa preocupação sobre a passagem de arte das ruas para as galerias, pelo “engessamento”, como também foi visto nas respostas da PPKREW. Mas ao mesmo tempo Amora Lii entende o **cuidado ao**

¹⁴⁸ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

transitar nesses espaços, como desabafa:

Acho ótimo e engraçado, inclusive tem pago nossas contas, toda vez que meu companheiro é chamado para expor em algum museu, galeria de arte é um sentimento de vitória, de estarmos conseguindo chegar “lá”, mas ao mesmo tempo é engraçado, a verdadeira essência não é essa, a felicidade de pintar na rua e fazer acontecer lá fora é muito mais emocionante, libertadora e especial. (informação por escrito em entrevista)¹⁵³

Esta passagem indica que a atitude, o processo e a essência do pixo e do *graffiti* são necessárias para Amora Lii. Mas também tem a consciência de que seu lazer pode ser um meio de renda. A partir dessa configuração espacial e particular sobre suas produções artísticas, é possível traçar um breve paralelo com Anita Rink, quando afirma que as artistas dos meios urbanos “foram apreendidas em suas próprias capacidades de construir identidades, de produzir subjetividades e de criar cultura. Foram encontradas múltiplas e novas possibilidades para se pensar a subjetividade e as práticas sociais.” (RINK, 2013, p.177).



Figura 51: Pixo “AMORA 16” e Bomb “AMORA 16” na Rua João Paulo I. Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.

Conclui-se que as intervenções de Amora Lii fazem parte da linguagem e do movimento do pixo, carregando afetividades e memórias desta mulher artista. Seu pixo articula revolta, mesmo com obras efêmeras, e dialoga com o sentido de marginalização do pixo. Independentemente desta situação, mulheres artistas e suas intervenções urbanas artísticas estarão nas ruas.

¹⁵³ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

4. CONCLUSÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo verificar se as **intervenções urbanas gráficas artísticas, feitas por mulheres**, contribuem para a constituição de transformações espaciais, repercutem na noção de **memória coletiva** e participam de uma fenomenologia dos **lugares** em embate com **não lugares**. Em paralelo, a tentativa de compreender a relevância de corpos presentes em reações sensoriais, ainda mais voltados para o feminino, diante de circunstâncias históricas de exclusão no processo urbano, no caso, da cidade do Rio de Janeiro.

Foi possível entender que o movimento **feminista em seu viés prático** dialoga com os posicionamentos teóricos, através das ações e das obras dessas mulheres artistas. Foi importante também entender os trabalhos artísticos, as intervenções, como ativações de representatividades, marcos de presenças e estratégias sociopolíticas.

Ações como as oficinas da Mina Preciosa, os mutirões que as mulheres da PPKREW participam ou ações voltadas à noção de seu lugar de fala, como Amora Lii, possibilitam a participação da população – principalmente das crianças – e a aproximação às artes e artistas. Entende-se como uma acessibilidade democrática, desmitificando figuras do “ser artista” e principalmente permitem que os indivíduos no espaço e possam realizar suas artes como entendimento de pertencimento aos lugares, carregados de atribuições afetivas.

As intervenções urbanas também proporcionaram caracteres subversivos, voltados contra o sistema da “**supermodernidade**” de Marc Augé e o sistema do patriarcado, no entendimento do **movimento feminista**. A supermodernidade limita os sujeitos nela inseridos, impondo padrões que são um obstáculo à criatividade, aos “lugares antropológicos” e à observação investigativa dos espaços.

As mulheres foram afastadas dos processos de constituição dos espaços e carregam padrões pré-estabelecidos, muitas vezes reforçados por diversos discursos radicais¹⁵⁴ e violentos. Ou seja, a arte e os corpos das mulheres artistas, no sistema da sociedade atual, perpassa pela questão de serem transgressoras. O que induz ao interesse em entender como elas conseguem ter suas vozes percebidas e como elas são também exemplos de resistência de mulheres em circuitos das artes, ainda mais na cena da arte de rua.

¹⁵⁴ Como podem ser consultados alguns exemplos no Glossário, em Apêndice A desta monografia.

Também foi importante entender como que elas atribuem aos seus processos artísticos questões pessoais, como interesses, temáticas, inquietações, reflexões, que são suas marcas de presenças nos lugares. Existir enquanto indivíduos ativos e participantes do espaço. A partir desses resultados suas intervenções podem ativar memórias, podem criar memórias, podem ativar sentidos sensoriais, podem transformar não lugares (vazios de valores) em lugares, atribuindo sentidos.

Assim, fazem parte da história das paisagens do **Rio de Janeiro**. É importante, então, entendê-las dentro do momento contemporâneo. Por que não compreender esses processos como arte contemporânea?

Para sustentar este debate este trabalho deu importância aos registros, sejam eles textuais, orais ou visuais. O registro dessas expressões artísticas, além da permanência das artistas, paradoxalmente com suas características efêmeras, fazem parte da documentação de **presenças que fizeram parte da visualidade formaram a cidade do presente**.

Foi necessário observar os locais onde estão as intervenções e suas repercussões. São pontuações de alertas de demandas, a partir de suas linguagens imagem-textuais, de reivindicações, insatisfações e pensamentos que norteiam a população na cidade.

Anita Rink elucida que “os resultados obtidos nos remetem à necessidade de efetivarmos novas pesquisas sobre esta temática, em que seriam analisadas as imagens em seus locais de pertencimento urbano”¹⁵⁵. Ou seja, assim como ela, foi possível compreender a necessidade desta pesquisa. Esta pode se desdobrar em outros estudos sobre o assunto. Tais oportunidades não foram trabalhadas aqui por se distanciarem do tema principal ou por merecerem ser aprofundadas futuramente.

Este trabalho possibilitou perceber que intervenções artísticas podem ser estratégias práticas de **coautoria dos espaços**, pensado sobre o viés do Urbanismo. Também foi a possível reflexão sobre o **trânsito das produções artísticas dessas mulheres artistas entre espaços públicos e privados**.

Foi possível entender também que as intervenções urbanas gráficas artísticas são elementos que despertam reflexões acerca de seus impactos visuais e sociais ao longo das **histórias paisagísticas das cidades**. Também foram articuladas

¹⁵⁵ RINK, Anita. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris. 2013. P. 177

questões teóricas como as que foram apresentadas (memória, lugares, não lugares e o feminismo).

O assunto das intervenções urbanas artísticas é um ponto contemporâneo que ativa camadas de subjetividades, de polêmicas, de participações e de análises antropológicas dos corpos em seus contextos sociais. Assim como é pensado pelo historiador da arte, Giulio Carlo Argan (1909-1992) em sua obra “História da arte como história da cidade”, em que reforça a ideia de que o ambiente espacial é o ambiente para intervenções e relações sociais através de boa parte das relações artísticas que ocorrem nela. Ressaltando a importância das expressões e experiências exteriorizadas a partir das memórias das artistas em suas obras nas ruas.

Por isso que as técnicas em que são aplicadas como, *graffiti*, *stencil*, *stiker*, pixo, lambe-lambes e outros, são **linguagens** que são encontradas nos meios urbanos. **Fazem parte do entendimento de cidade, enquanto ativadores de sentidos e consequências de relações dadas em espaços com a presença desses trabalhos.** Argan afirma essa proximidade entre a **história humana da arte com as cidades**, é uma visão de que a **arte e a cidade são mecanismos que funcionam juntos**. A arte carrega seu contexto histórico e temporal da cidade, e por sua vez, ela abarcará as expressões que dela partem. Esse sentimento confuso, fragmentado em milhares e milhões de indivíduos, dar uma forma em que cada qual possa reconhecer a si mesmo e à sua experiência da vida associada.” (ARGAN, 2005, p.241).

Então, pode-se confirmar que **as intervenções são consequências do seu tempo e espaço, e são potências de mudanças**. E reafirma-se a importância de estudar e tratar de mulheres artistas em meio urbano.

Este trabalho é, também, um documento sobre a importância da subjetividade das mulheres artistas que participaram desta monografia, com suas memórias, opiniões e críticas. Conclui-se a importância de escrever sobre o assunto. É preciso falar da figura feminina no meio das artes urbanas pela representatividade.



Figuras 52 e 53: Entrevistas das Mina Preciosa e PPKREW, respectivamente. Fonte: Imagens da autora. 2018.

Nas conversas com as mulheres participantes, existe uma resposta comum. Quando foi perguntado à Amora Lii: “Qual a importância da presença de mulheres na arte urbana?”, ela respondeu: “A importância das mulheres na arte é tremenda, principalmente pelo fato de que nós, quando juntas, temos o poder de fazer qualquer coisa.”¹⁵⁶

É disso que se trata este trabalho. Compreender as relações entre construções teóricas através das vozes de mulheres, reforçar a importância de seus trabalhos e suas presenças nas cidades enquanto intervencionistas, construindo espaços de resistência e ativações dos lugares. E, principalmente, entender na prática como o feminismo incentiva essas intervenções urbanas artísticas a continuarem existindo, assim como as artistas.

Através dessas participações, parte de uma coautoria, resultaram neste trabalho. Que se torna também registro das presenças das mulheres artistas, bem como da autora desta monografia. É o espaço de resistência e ativação dos lugares.

¹⁵⁶ LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019. Entrevista na íntegra no Apêndice F desta monografia.

5. REFERÊNCIAS

ESPECÍFICAS

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 1.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2014.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da cidade**. 1.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

MARCELO, João. **Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro**. 1.ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. *In*: NESBITT, Kate. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006. cap.9, p.443-459.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. **O sniper paciente**. 1.ed. Rio de Janeiro, Record. 2017.

REDE NAMI. **Relatório bienal: 2015 2016**. Rio de Janeiro: REDE NAMI. 2015.

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

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**. 3.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SELDIN, Claudia. **Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

GERAIS

ANDRADE, Bárbara de. Pixo e arte: linguagem, ação e novas inserções. In: **Revista Desvio**, Revista da graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 2, pp. 53-57, 2017.

ANTUNES, C. M.; MARGADITES, A. P. F. A mulher, a cidade e o muro: o reconhecimento do traço feminino nos muros pelotenses. In: **Revista Pixo**, Revista da Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Contemporaneidade da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas (FAUrb/UFPel), Pelotas, n.1, pp. 38-47, 2017.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Coletivos culturais conquistam espaços para eventos em Jacarépaguá. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/coletivos-culturais-conquistam-espacos-para-eventos-em-jacarepagua-20542918>>. Acesso: 12/03/2019.

Entrevista com Martha Cooper sobre o livro "NEW YORK: THE TAG TOWN". Disponível em: <<http://tagsta.blogspot.com.br/2010/04/entrevistacom-martha-cooper-sobre-o.html>>. Acesso: 21/06/2017.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HAMANN, C. *et al.* Entre o público e o privado: discurso de mulheres em movimentos de grafite. In: **Ex aequo**, Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as mulheres (APEM), Lisboa, n.28, pp.45-58, 2013.

Instagram da Amora da PPKREW. Disponível em: <<https://www.instagram.com/amori.nha/?hl=pt-br>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Amora Lii. Disponível em: <<https://www.instagram.com/xun.lii/?hl=pt-br>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Alice Ferraro da Mina Preciosa. Disponível em: <<https://www.instagram.com/eualiceferraro/>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Carine Caz da Mina Preciosa. Disponível em: <<https://www.instagram.com/carine.caz/>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Klein da PPKREW. Disponível em: <<https://www.instagram.com/klein3z/?hl=pt-br>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Loja Dona Bomba Graffiti Shop. Disponível em: <<https://www.instagram.com/donabombagraffshop/>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Mina Preciosa. Disponível em:
<<https://www.instagram.com/mina.preciosa/>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da PPKREW. Disponível em:
<<https://www.instagram.com/ppkrew/?hl=pt-br>>. Acesso: 19/04/2019.

Instagram da Solar da PPKREW. Disponível em:
<<https://www.instagram.com/cinnagraffiti/?hl=pt-br>>. Acesso: 19/04/2019.

Intervenções temporárias no Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://intervencoestemporarias.com.br/?home>>. Acesso: 17/06/2019.

LE GOFF, Jaques. **História e memória.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LUCAS, Lamonier. A arte no espaço urbano. *In: Revista Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, v.2, n.15, p.119-132, dez. 2009.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas.** Dissertação (Doutorado). Campinas: Departamento de Educação, UNICAMP. 2003.

MEETING OF FAVELA (MOF). Disponível em:
<<http://mapadecultura.rj.gov.br/duque-de-caxias/meeting-of-favela-mof/>>. Acesso: 20/03/2019.

MINA PRECIOSA, Projeto. Disponível em:
<<https://projetominapreciosa.wordpress.com>>. Acesso: 19/04/2019.

MOREIS, Carla Sala. **Grafite: da arte de rua ao diálogo entre saberes.** ANPEGE, 2015. Disponível em:
<<http://www.enanpege.ggf.br/2015/anais/arquivos/17/493.pdf>>. Acesso: 21/07/2017.

MORENA, Margarida. **Miradas femininas – mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador.** *In: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Universidade Federal da Bahia - UFBA. Salvador, 2009.

Museu de Arte Urbana do Porto (Maup) do porto será inaugurado nesta quinta-feira. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2018/10/18/museu-de-arte-urbana-do-porto-sera-inaugurado-nesta-quinta-feira.ghtml>>. Acesso: 12/03/2019.

PEREIRA, Maria Cristina C. L.. **Pixo, logo assusto; ilumino, logo seduzo: a ornamentalidade das letras na contemporaneidade e na Idade Média.** *In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 93-101, 2016.

PEREIRA, Margareth da Silva. **O lugar contingente da história e da memória na apreensão da cidade. O historiador, o estrangeiro e as nuvens.** In: Redobra, Revista de projeto de pesquisa do Programa de Apoio a Núcleos Emergentes (PRONEM) da FAPESB/CNPq, Bahia, n. 12, pp.16-18, 2013.

Portfólio Alice Ferraro. Disponível em: <<https://cargocollective.com/aliceferraro>>. Acesso 12/03/2019.

Portfólio Carine Caz. Disponível em: <<https://cargocollective.com/carinecaz>>. Acesso 12/03/2019.

PPKREW. Disponível em: <<http://streetartrio.com.br/tag/ppkrew/>>. Acesso: 12/03/2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**, Revista Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) da Escola de Ciências Sociais (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, vol.2, n.3, pp.3-15,1989.

ROCHA, Gabrielle Queiroz da. **Coautoria urbana: a funcionária, o produtor e o camelô.** Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Departamento do programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos da Subjetividade**, Revista da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-São Paulo, São Paulo, n.2, pp.241-252, 1993.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. 5.ed. cap.7, p.93-101.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência.** 2.ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANSÃO, Adriana. **Intervenções temporárias no Rio de Janeiro contemporâneo.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 154.00, Vitruvius, mar. 2013 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.154/4678>>.

_____. **Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea.** 1.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

SENNET, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental.** 4.ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2016.

SOUZA, Babi. **Vamos juntas? O guia da sororidade para todas.** 1.ed. Rio de Janeiro: Galera Record. 2016.

TACELI, Alessandra Rodrigues. **A inserção da mulher no graffiti: sócio-cultural, artístico e político**. Rio de Janeiro. Universidade Candido Mendes: Instituto universitário de pesquisas do Rio de Janeiro, 2014.

YOUNG, Alison. **Street art world**. Islington (UK): Reaktion Books.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Aline Mendes - Projeto Providência Sustentável. Direção e produção pelo Festival Mulheres do Mundo (WOW). Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5dIVvZ4bVwI>> (2min.), curta, color. Acesso em 16 mai. 2019.

Cidade Cinza. Direção e produção de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. São Paulo: Sala 12, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag>> (1h 20min.), longa-metragem, color. Acesso em 20 mar. 2019.

Graffiti Wars. Direção e produção de Jane Preston. Inglaterra: Jane Preston, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bPanruXr_bg>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PIXO. Direção e produção de João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/skGyFowTzew>> (61 min.), widescreen, color., legendado Acesso em 20 mar. 2019.

DEPOIMENTOS

AMORA. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.).

CAZ, Carine. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.).

FERRARO, Alice. Entrevista com o projeto Mina Preciosa. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (47min.).

KLEIN. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.).

LII, Amora. **Entrevista com Amora Lii** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dianaamorimsantos@hotmail.com> em 09 abril 2019.

SOLAR. Entrevista com o coletivo PPKREW. [nov. 2018]. Entrevistadora: Diana Amorim dos Santos da Silva, Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo .mp3 (01h. 33min. 38seg.).

6. APÊNDICES

APÊNDICE A - GLOSSÁRIO

Bomb: São intervenções artísticas de características semelhantes aos *throw-ups*, com letras arredondadas. O termo também é usado para as atividades feitas em lugares não autorizados, e geralmente no período da noite.

Blockbuster: São pinturas de *graffiti* de grandes escalas, de fácil leitura das letras e são feitas usualmente com pincéis e rolos.

Cap: É o bico das latas de tinta que são comumente utilizadas com o uso do spray. São vendidas junto com as latas e podem também ser encontradas separadamente e de diferentes tipos, ambas opções são encontradas nas *graffiti shops* (lojas).

Cartoons: São desenhos humorísticos que podem ser animados ou não. Geralmente são críticos e apresentam situações comuns da sociedade.

Cena: Contexto urbano. Meio da arte urbana, ou arte de rua. Compreende a presença ativa de intervenções e sujeitos ativos em ação.

Coroa: Gíria referente a pessoas mais velhas, sem distinção de idade específica, pois é relativo ao que se deseja falar sobre.

Crew: Grupo de pessoas que se reúnem para fazer os trabalhos na rua em conjunto, são unidos através de projetos ou coletivos.

Dororidade: Uma aproximação de mulheres negras através de algo em comum, a dor, dor das mulheres pelo machismo, e das mesmas ao sentido do racismo.

End-to-end: Expressão destinada para atividade de pintar vagões de trens de apenas seus lados, não cobrindo totalmente, o que o difere nesse sentido do *top-to-bottom*.

ENEARTE: Encontro Nacional de Estudantes de Artes promove eventos em diferentes lugares do Brasil para o encontro científico, cultural e que propõe debates sobre arte e sociedade, entre estudantes de arte do país.

Feminismo interseccional: O termo interseccional é registrado norte-americana Kimberlé Crenshaw (1959-). Para o feminismo, se trata de feminismos, como camadas de obstáculos diferentes como de raça, gênero, classe, deficiência e etnia.

Flow: Tradução do inglês: fluxo, ritmo. Estado de imersão e concentração em que uma pessoa está ao fazer uma atividade que lhe agrada, não o desgastando assim como uma tarefa que não queira fazer.

Hashtag: São palavras-chave, ou *tags*, que admitem certa relevância para o tema do material exposto no mundo virtual. São antecedidas pelo símbolo de cerquilha (#), formando *hyperlinks* (mecanismos de busca).

Girl Gang: Tradução do inglês: “ganguê de garotas”. Uma expressão utilizada para união de mulheres em grupos.

Jet: Como no inglês, *Jet* é jato, é a expressão usada para referenciar a lata de tinta em spray, que é a usada no *graffiti*.

King/Queen: Grafiteiro ou grafiteira que é reconhecido e respeitado. Em inglês, *King* para rei e *Queen* para rainha. Também são chamados de “cabeças” e dinossauros.

LP: Significa *Long-Play*, também chamado de discos de vinil ou só vinil. São estruturas de reprodução musical muito utilizadas nos anos 50, 60 e 70, porém hoje, advertem certa antiguidade, visto novas mídias de reprodução de música.

Machismo: Conceito que é mais radical que o patriarcado, em que fortalece a figura do homem no centro de decisões e atitudes. Inferioriza pessoas do gênero feminino e outres. Geralmente defendem discursos misóginos e sexistas.

Mana: Expressão linguística para destinada a personagens femininas.

Marker: É a expressão para marcadores, canetas recarregáveis, usadas por grafiteiras e grafiteiros que realizam *tags*, *thrown-ups* e *wildstyles*.

Mina: É uma gíria de compressão da palavra “menina”.

Misandria: Sentido de discurso que repudia pessoas compreendidas no gênero masculino.

Misoginia: Sentido de discurso que repudia pessoas compreendidas no gênero feminino.

Patriarcado: Sistema que prevalece a figura da pessoa do sexo masculino como dominante em relações sociais, como liderança política, moral, privilégios e controle de situações diversas.

Persona: É a designação para pinturas que realizam figuras e desenhos animados, sendo de diferentes estilos. Também podem ser chamados como personagens ou *graffiti characters*.

Piece: É o nome que se destina para pinturas de *graffiti* que são complexas com seus fundos, cores e por incorporarem efeitos. É necessário ter mais tempo para fazê-lo do que para os *throw-ups* e é até usado como termo de “pintura” ou “pintar”.

Piecebook: São cadernos que reúnem *tags* e *bombs* de amigos (*writers*), rascunhos e processos. Troca-se em mutirões e encontros. Também é conhecido como *black book* e é importante para as pessoas da cena, pois registra marcas de colegas.

Ratar/rata: Atitude de sobrepor trabalhos sem consentimento do artista anterior, ou modificar intervenção artística sem aprovação.

Reú: Abreviação de “reunião” que é utilizado popularmente.

Role: Expressão utilizada em meio urbano para atividades ou situações realizadas em grupo.

Sexismo: Discurso baseado no radicalismo contrário a gêneros. Não apenas contra o sentido de mulher, como a misoginia, no caso, é para todos.

Sharp: É um estilo de caligrafia que tem como características suas linhas afiadas, desafiadoras para ler, semelhantes com as *wildstyles*.

Sistema Normativo: Perspectiva voltada ao sentido jurídico, do campo do saber político. Também é relacionado ao sentido de manutenção de padrões sociais e ausência de crítica da “normalidade”.

Sopa: São mutirões que reúnem *crews* para *unir bombs*, *personas* ou *tags*.

Sororidade: Dimensão ético-político e prático da união e parceria entre mulheres.

Stikers: Tradução: adesivos. São imagens e textos com cola em uma das faces.

Tag: Forma de escrita por grafiteiros em que apresentam seus conhecidos nomes em meio urbano. Geralmente aparecem próximos a seus trabalhos, como assinaturas ou seus nomes em contextos soltos.

Throw-up: Atitude do *graffiti* que utiliza um estilo simples de letra, mais arredondada e são feitas rapidamente. Como a própria palavra significa em inglês: “vômito”, entende-se por algo rapidamente inesperado.

Top-to-bottom: São ações que contam com *pieces* ou *bombs* que cobrem todo veículo automotor.

Vandal: Utiliza o *graffiti* como principal forma de expressão, mas se diferencia do estilo do *graffiti* tradicional, pois pinta sem alguma razão específica e alcança todos os lugares, sem critérios.

Velha escola: É uma referência às pessoas que foram precursoras do estilo, também é chamado de *Old School*, em inglês.

Wildstyle: Estilo de grafia mais desafiador para o entendimento de leitores. São feitos entre letras, símbolos, setas, cores e presença muito da atitude que nasceu em Nova Iorque nos anos 70 nos muros.

Whole-car: União de *top-to-bottom* e *end-to-end*. Quando o veículo é totalmente pintado, geralmente por *pieces*. Geralmente são vagões de trem. Quando existem mais de um vagão de trem pintado próximos, são conhecidos como *married couple*.

Writer. Essa palavra em inglês significa “escritor” e é assim para as pessoas que realizam intervenções nos muros da cidade, são escritores.

APÊNDICE B - BANCO DE IMAGENS

AMORA LII



Figura 54: Bomb de Amora Lii na Rua João Paulo I S/N. Fonte: Acervo pessoal da autora. Março de 2019. **Figura 55:** Tag de Amora Lii na Rua da Constituição, nº16. Fonte: Acervo pessoal da autora. Março de 2019. **Figura 56:** Tag de Amora Lii no Chile. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @xun.lii*. Acessado em Maio de 2019.



Figura 57: Tag de Amora Lii. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @xun.lii*. Acessado em Junho de 2019. **Figura 58:** Tag de Amora Lii na Rua da Constituição, nº16. Fonte: Acervo pessoal da autora. Março de 2019. **Figura 59:** Tag de Amora Lii. Rua Imperatriz Leopoldina, nº2. Fonte: Acervo pessoal da autora. Março de 2019.

PROJETO MINA PRECIOSA – CARINE CAZ



Figura 60: Ação da série "Moça de Família". Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @carine.caz*. Acessado em Maio de 2019. **Figura 61:** Série "Moça de Família" exposta no I PEGA no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2017. Fonte: *instagram @carine.caz*. Acessado em Maio de 2019.



Figura 62: "Transtorne", 2018. Fonte: *instagram* @carine.caz. Acessado em Maio de 2019. **Figura 63:** "BEM-VINDA", 2018. Fonte: *instagram* @carine.caz. Acessado em Maio de 2019.

PROJETO MINA PRECIOSA – ALICE FERRARO



Figura 64: Stencil no Edifício Jorge Machado Moreira. Fonte: *instagram* @eualiceferraro. Acessado em Maio de 2019. **Figura 65:** Lambe com gosma profana no ENEARTE, Belém. Fonte: *instagram* @eualiceferraro. Acessado em Maio de 2019. **Figura 66:** Dois lambes de "demônias" na Rua Luís Camões, nº59. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019.



Figura 67: Lambe no Edifício Jorge Machado Moreira UFRJ. Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho de 2018. **Figura 68:** Lambe lambes "Moça de Família" e gosma profana no Edifício Jorge Machado Moreira UFRJ. Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho de 2018. **Figura 69:** Stencil na Rua Luís Camões, nº59. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019.

COLETIVO PPKREW – AMORA



Figura 70: Lambes. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 71:** “MEET ME ASAP!” Stencil. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 72:** Bombs “Amora” e “Lolly” no Jacarezinho. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019.



Figura 73: Bombs Amora e Lolly. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 74:** Graffitis Amora e Lolly no Complexo do Turano. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 75:** Throw-up em Duque de Caxias. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019.



Figura 76: Bombs Amora e Lolly. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 77:** Bombs Amora e Solar. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @amori.nha*. Acessado em 01 Junho, 2019. **Figura 78:** Tag na Rua Benedito Hipólito nº11. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019.

COLETIVO PPKREW – SOLAR



Figura 79: Graffiti. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Junho, 2019. **Figura 80:** Graffiti. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Junho, 2019. **Figura 81:** Graffiti. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Junho, 2019.



Figura 82: Bomb "SOLAR". Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Abril, 2019. **Figura 83:** Graffiti "ALGO QUE NEM TODOS SABEM AMAR". Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Abril, 2019. **Figura 84:** Graffiti. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Abril, 2019.



Figura 85: Bomb "SOLAR". Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @cinnagraffiti*. Acessado em Abril, 2019. **Figura 86:** Graffiti e bomb "SOLAR" na Rua do Bispo nº114. Fonte: Acervo pessoal da autora. Abril de 2019. **Figura 87:** Bomb "SOLAR" na Rua Afonso Cavalcanti nº231. Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho de 2019.

COLETIVO PPKREW – KLEIN



Figura 88: Bomb no começo da ponte Rio Niterói, sentido Rio. Fonte: *instagram @klein3z*. Acessado em 1 Julho, 2019.

Figura 89: Bomb. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @klein3z*. Acessado em 1 Julho, 2019.

Figura 90: Bomb na Av. República do Chile S/N. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019.



Figura 91: Bomb na Praça Tiradentes nº2. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019. **Figura 92:** Bomb Klein e Lara. Lugar desconhecido. Fonte: *instagram @klein3z*. Acessado em 1 Julho, 2019. **Figura 93:** Graffiti de Klein e Lolly "MARIELLE PRESENTE!" no Morro da Providência. Fonte: *instagram @klein3z*. Acessado em 1 Julho, 2019.

APÊNDICE C - ROTEIROS PROPOSTOS



Circuito Centro

- 1- Rodoviária Novo Rio - R. Rivadávia Corrêa, nº60, Gamboa = PPKREW / Viaduto do Gasômetro S/N = PPKREW;
- 2- Av. Francisco Bicalho nº4920 = PPKREW / Estação Leopoldina nº2978 = PPKREW;
- 3- Entrada da Av. Paulo de Frontin S/N = PPKREW;
- 4- Av. Presidente Vargas nº3020 = PPKREW;
- 5- Rua Afonso Cavalcanti nº231 / Terreirão do Samba - Benedito Hipólito nº11 - PPKREW;
- 6 - Morro do Pinto e da Providência - Santo Cristo S/N = PPKREW e Aline Mendes;
- 7- Central do Brasil - Praça Cristiano Ottoni, S/N = PPKREW;
- 8- Pedra do Sal S/N = PPKREW;
- 9- Maup - Boulevard Olímpico S/N;
- 10- Dona Bomba Graffiti Shop - Rua do Ouvidor, 130, 203 = PPKREW , Rua da Carioca, nº 50 = PPKREW;
- 11- Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - Rua Luís de Camões, Praça Tiradentes, nº68 = PPKREW, Amora Li e Mina Preciosa / IFCS UFRJ - Largo São Francisco de Paula, nº1 = PPKREW, Amora Li e Mina Preciosa;
- 12- Av. República do Paraguai S/N = PPKREW / Avenida República do Chile S/N = PPKREW;
- 13- Rua do Lavradio nº3 = Panmela Castro;
- 14- Rua Barão de Petrópolis S/N - Rio Comprido = PPKREW;
- 15- Estação de Metrô Estácio - R. Estácio de Sá S/N = PPKREW / R. João Paulo I nº330;
- 16- Complexo do Turano S/N - Rio Comprido = PPKREW;



Figura 94: Bomb "BÚZIOS, CARTAS E PPK", 2019.
Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho de 2019.



Figura 95: Bomb "PPK". Fonte: instagram @ppkrew.
Acessado em 1 Julho de 2019.



Figura 96: Tag. Fonte: Acervo pessoal da autora. Junho, 2019.



Figura 97: Mural graffiti, 2019. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio de 2019.



Circuito Zona Norte

- 1- Banca de jornal Vicente - R. Dr. Satamini, nº172 - Tijuca = Amora Lii;
- 2- Passarela de conexão entre estação metrô Maracanã e UERJ S/N = PPKREW;
- 3- Rua Santo Afonso nº39 - Tijuca = Amora Lii / Av. Maracanã nº846 = AMORA III;
- 4- Rua Maxuelli S/N - Tijuca = Amora Lii;
- 5- Alto da Boa Vista - Comunidade Mata Machado S/N = Amora Lii;
- 6- Imperator - Centro Cultural João Nogueira - R. Dias da Cruz, 170 - Méier = Panmela Castro;
- 7- Engenho de Dentro - Engenhão - R. José dos Reis, 425 = PPKREW;
- 8- Vila da Praça - Rua Ararua S/N - Benfica = PPKREW;
- 9- Jacarezinho S/N = PPKREW;
- 10- Túnel Noel Rosa S/N - Vila Isabel = PPKREW;
- 11- Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro PPKREW e Mina Preciosa;
- 12- Complexo da Maré - Roda Cultural do Parque União S/N = PPKREW;
- 13- Avenida Brasil S/N = PPKREW;
- 14- Acari S/N = PPKREW;
- 15- Complexo da Pedreira - Costa Barros - Rua Maria José Myssen, nº100 = PPKREW;
- 16- Marechal Hermes S/N = PPKREW;
- 17- Madureira - Viaduto Pref. Negrão de Lima - R. Carvalho de Souza, nº211 = PPKREW;
- 18- Engenho da Rainha S/N = PPKREW;



Figura 98: Tags. Fonte: @amori.nha. 2019.



Figura 99: Bomb. Fonte: @xun.lil. 2019.



Figura 100: Bomb. Fonte: @ppkrew. 2019.



Figura 101: Lambe lambe com colagem Mina Preciosa. Fonte: Acervo pessoal da autora. Maio, 2019.

3.



Circuito Zona Sul

- 1- Glória S/N = Mina Preciosa;
- 2- R. Tavares Bastos, nº283 - Catete - Pannela Castro e Rede NAMI / Rua do Catete com Rua Machado de Assis S/N = PPKREW / Rua do Catete nº227 = Pannela Castro;
- 3- Viaduto Engenheiro Noronha perto da Maternidade Escola UFRJ - R. das Laranjeiras, nº180 - Laranjeiras = Pannela Castro;
- 4- Casa da Matriz - R. Henrique de Novais, nº107 - Botafogo = PPKREW;
- 5- Voluntários da Pátria S/N - Botafogo = PPKREW;
- 6- Campus UNIRIO - Av. Pasteur, nº436 - Urca = PPKREW;
- 7- Favela da Babilônia S/N = Amora Lii;
- 8- Rua Siqueira Campos, nº96 - Copacabana = Amora Lii;
- 9- Pontifícia Universidade Católica (PUC) - R. Marquês de São Vicente, nº225 - Gávea = PPKREW;
- 10- Vidigal S/N = PPKREW;



Figura 102: LP de Mina Preciosa. Lugar desconhecido. Fonte: @mina.preciosa. 2018.



Figura 103: Graffiti Lolly PPKREW. Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.



Figura 104: Graffiti Pannela Castro. Fonte: Acervo pessoal da autora. 2019.



Figura 105: Graffiti Solar da PPKREW. Fonte: @cinnagraffiti. 2019.



Circuito Zona Oeste

- 1- Avenida Brasil S/N = PPKREW;
- 2- Viaduto de Realengo - R. Mal. Joaquim Inácio S/N = PPKREW;
- 3- Escola Municipal Pio X - R. Serra Negra, nº103 - Tanque = PPKREW;
- 4- Jacarépaguá, Pechincha, Tanque e Taquara S/N = (Carine com "Tua Rua") Mina Preciosa e PPKREW;
- 5- Recreio dos Bandeirantes S/N = PPKREW;



Figura 106: Graffiti da PPKREW. Fonte: @amori.nha. 2019.



Figura 107: Graffiti Solar da PPKREW. Fonte: @cinnagraffiti. 2019.



Figura 108: Grupo "Tua Rua" com Carine Caz. Fonte: Site Intervenções Temporárias no Rio de Janeiro. 2019.



Figura 109: Bomb Klein da PPKREW. Fonte: @klein3z. 2019.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM O PROJETO MINA PRECIOSA

Projeto Mina Preciosa. Depoimento gravado e transcrito, cedido a autora, Rio de Janeiro – RJ, 12/11/2018.

Realizada na Reitoria da UFRJ, Av. Pedro Calmon, 500 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PRESENTES:

CARINE CAZ

ALICE FERRARO

DIANA AMORIM

DIANA: Então meninas, inicialmente, gostaria de saber como é o projeto Mina Preciosa que vocês desenvolvem.

ALICE: É um projeto de empoderamento feminino de práticas artísticas coletivas de intervenções urbanas, oferecidas como oficinas.

CARINE: Isso. Nessas intervenções, a gente busca trabalhar com várias ações no meio urbano, como performances e o uso de materiais que não são comumente utilizados. Como por exemplo, o LP que usamos para fazer as placas de sinalização feminista.

ALICE: E as oficinas que elaboramos são atividades a partir dos nossos trabalhos individuais e os em conjunto também. Então, parte sempre de algum lugar.

ALICE: Isso, cada oficina é acompanhada por conceitos, ideias, escolha dos materiais e queremos expandir esse trabalho para novas práticas.

CARINE: A partir dos conceitos dos nossos trabalhos é que surgem as oficinas. Por exemplo, no Campo Minado, que é oficina de placas de sinalização, partimos de dois trabalhos, só que são trabalhos individuais. Unimos os trabalhos de *stencil* da Alice e o meu trabalho com placas e apresentamos atividades para todos os públicos. O projeto Mina Preciosa é essa expansão para as pessoas poderem participar e criar, porque não é uma oficina pronta, os trabalhos são gatilhos para os participantes.

ALICE: A oficina do Campo Minado é basicamente a produção de placas de sinalização de trânsito, com mensagens e imagens sobre a questão do pertencimento dos corpos femininos, no território público, na rua. Por exemplo, aquela placa de preferência de passagem triangular, a Carine coloca uma linha no meio, simbolizando o órgão genital feminino, então é como se fosse a passagem para as mulheres. E eu produzo *stencils* de imagens como úteros, seios, vaginas e outros elementos que se relacionam com o corpo feminino. A partir disso, juntamos

esses dois estilos de trabalhos e fazemos as placas das oficinas, em que usamos como base os LPs para os *stencils*. É incrível como as pessoas criam novas coisas a partir desse material que apresentamos, como muitas vezes encontramos não só imagens, mas dizeres também. Cada oficina tem alguma coisa diferente que surge.

CARINE: E com o *stencil*, a gente percebeu que é uma técnica facilitadora para as pessoas que estão começando ou para aquelas que nem vão começar nesse meio artístico. Mas possibilita qualquer um a participar. É isso o que a gente mais prega, a partir dos nossos trabalhos, poderem possibilitar que todos participem.

ALICE: É entender que não é necessário já ter habilidades ou conhecimentos de técnicas específicas pra poder fazer arte. É só você pegar o molde e passar um rolinho e qualquer um sabe fazer.

DIANA: E uma pergunta sobre o *stencil*: vocês acham que é uma técnica que traz consigo uma posição mais voltada ao sentido político? Pois como são rápidas de aplicar, seriam intervenções fáceis de realizar frases de efeito e palavras de ordem rapidamente. O que vocês acham?

ALICE: Sim, o *stencil* é muito usado para esse propósito também. Mas eu acho que sobre ter o sentido político, é um aspecto que já está intrínseco a tudo, entende? Então o ato de estar na rua por si só, já é um ato político.

DIANA: Interessante, porque de certa forma, toda decisão é uma escolha política. Mas para vocês, como o *stencil* se manifesta nos seus trabalhos?

ALICE: Eu tenho uma série que uso essa técnica, que são imagens de seios, vulvas, úteros e eu as aplico em qualquer lugar. Faço em camiseta, em bolsa, na parede, no quadro, então é uma possibilidade de ampliar o trabalho para muitos lugares diferentes. São esses meus *stencils* que a gente usa na oficina.

CARINE: E o meu trabalho surgiu a partir de outro coletivo, que se chama Tua Rua' Conta com intervenções urbanas no bairro da Freguesia, que fica em Jacarepaguá, então foi a partir deste coletivo que eu comecei a produzir *stencils*.

DIANA: E o que vocês pensam sobre o local em que vocês aplicam seus trabalhos? Vocês acham que complementam o conceito das suas artes? Pois como foi dito, vocês utilizam a linguagem de placas de sinalização oficiais para as oficinas e aplicam no meio urbano, em que está disponível para interpretações pelo público e pelo próprio lugar.

CARINE: Queremos que nossas atividades gerem reflexões, queremos que as pessoas se sintam desafiadas a pensar sobre os trabalhos.

ALICE: Nós já realizamos essa oficina aqui no Rio. Uma vez foi no Centro e outra na Glória, mas queremos oferecer essas oficinas para outras zonas do Rio, como na zona Norte e zona Oeste também. E fizemos outra oficina no Pará, que foi no ENEARTE. Foi uma experiência diferente, porque fizemos dentro de uma universidade pública, sendo ela mesma um espaço público, mas não é a rua, com seus movimentos de carros e outros fluxos. Mas também é um espaço público, em que tem muita gente transitando, então nossa forma de expor no final foi diferente. Enquanto que normalmente ao final da realização dos *stencils*, realizamos a performance de colocá-las nas ruas. E neste caso, ampliamos a parte da performance coletiva, em que nos adaptamos ao espaço da faculdade.

CARINE: Sim, e essa atividade no ENEARTE foi feita com pessoas de várias partes do Brasil. Isso também foi muito importante, porque as pessoas aprendem, mas também não é só aprender, é levar as ideias consigo, o que é mais importante. E entendemos que as pessoas que participam das oficinas são parceiras e tentamos manter a conexão, por isso criamos também a Rede Preciosa. Essa rede é alimentada por um esquema de *hashtags* e que no *Instagram* é possível acompanharmos os trabalhos dessas pessoas, ou do contato, onde podemos nos reencontrar, convidar para as oficinas e fortalecer a produção artística.

DIANA: E esse contato também se expande para outros grupos, outros coletivos? Por exemplo, aqui no Rio tem a Rede NAMI, tem a PPKREW e também outros trabalhos individuais e deles, vocês entram em contato e trabalham junto?

ALICE: Estamos começando a elaborar essa rede mais específica. Então, ainda estamos na etapa de construir relações. Mas sim, é um desejo nosso expandir o contato para esses grupos.

CARINE: É algo muito importante, por isso estamos nos organizando. E por enquanto, a única forma que temos é pelo *Instagram*. Então, colocamos em destaques os *Instagrams* das pessoas que temos em nossa rede, porque entendemos que a visibilidade que geremos para as artistas, gera um movimento coletivo, crescermos juntas. Então é algo que queremos muito. Ainda não contatamos a esses grupos femininos, mas futuramente iremos.

DIANA: E pelo que eu vi do *Instagram* da Mina Preciosa, vocês registram todos os processos das oficinas e os resultados. Dessa forma, vocês acreditam que esses registros também são maneiras de documentar esses trabalhos para futuros desmembramentos? Como uma forma de impactar de certa forma, o futuro do meio

urbano artístico?

CARINE: Com certeza. É algo que queremos muito, estamos visando isso a partir do que temos agora, plantando a semente e acreditamos que possa virar algo bem maior e que tenha cada vez mais um impacto maior na sociedade.

ALICE: Nós usamos um termo de que nós “germinamos” o projeto, então temos essa consciência de poder crescer, de expandir e quem sabe, virar uma selva. Não apenas uma árvore, mas muitas.

DIANA: Agora, sobre a questão das diferentes cidades em que estiveram realizando seus trabalhos, vocês perceberam alguma diferença em relação ao Pará e ao Rio de Janeiro?

ALICE: A diferença que eu percebi foi de ser estudantes de arte do Brasil todo. Então cada pessoa traz a vivência do próprio corpo, da própria cidade. É uma diferença muito sutil, porque depende da individualidade de cada indivíduo.

CARINE: Mas também teve uma diferença muito grande daqui do Rio, porque a primeira oficina que fizemos foi com jovens de 18 à 25 anos, e que elas já se conheciam, então trocaram muito entre elas mesmas. Já na nossa segunda oficina, fizemos com um grupo de senhoras. São grupos de faixas etárias totalmente diferentes, então foi bem interessante.

DIANA: A partir dessas experiências das oficinas em outros lugares, dentro do Rio de Janeiro, vocês percebem que tem alguma diferença de resposta das zonas da cidade? Alguns lugares pedem os trabalhos, mais do que os outros?

CARINE: Sim, eu percebo lugares onde eu me sinto mais segura, mais confortável em fazer. Porque isso é uma questão muito importante para a gente, pois eu preciso não sentir medo pra fazer a obra. Se eu sentir medo eu não vou. Então, tem lugares que dão mais liberdade e os lugares que dão, são aqueles que já têm trabalhos artísticos de outras pessoas. Mas também a gente senta a necessidade de botar nossos lambes também em regiões onde não tem o projeto, a gente quer expandir para outros territórios que seja fora do circuito das artes.

DIANA: Sim, entendo. E em relação ao que você disse sobre ao lugar que dá medo, como geralmente se caracteriza? É possível entender que lugares com pouca iluminação e mais desertos se encaixariam nesse aspecto, o que acham?

CARINE: Isso. Normalmente são locais em que não tem muitas pessoas passando e onde tem muita parede, como um corredor onde você não tem caminhos para fugir e nem ninguém que possa te ajudar. Então, é algo que sempre pensamos. Acho que a

preocupação aumenta quando é noite, porque pelo menos eu, costumava fazer alguns trabalhos sozinha no meu bairro, anos atrás, mas hoje fico atenta, pois acho que está muito violento. E meu bairro é um lugar onde morei a vida toda, então eu me sentia bem lá e agora, não faço mais nem na rua do meu bairro, porque eu não sinto mais que é um lugar seguro à noite.

ALICE: Eu acho que nesses anos tem mudado muito rápido. Hoje existe uma sensação na rua diferente.

DIANA: É importante estarmos pensando sobre nossa segurança, porque é uma situação que infelizmente, para nós mulheres, ainda existem muitos obstáculos para ultrapassarmos, diferentemente dos homens, que são a maioria na cena urbana.

CARINE: Com certeza. Quando comecei a pintar, eu me sentia mais confortável fazendo com mulheres, porque eu poderia estar em um grupo de homens, mas não era a mesma coisa. Aquela vivência com aquelas pessoas, não foi tão confortável, quanto foi com as mulheres.

ALICE: Temos também a consciência do nosso privilégio, porque tem pessoas que sofrem muito mais do que nós sofreremos. Essa é uma questão também que é muito importante para apontarmos, porque nós somos mulheres brancas e temos privilégios.

DIANA: A realidade das mulheres negras e ainda mais no ambiente urbano é algo que desde o início desta pesquisa venho pensando. Então, como mulher branca, tenho essa consciência e ao abordar os grupos de mulheres artistas me faz refletir sobre as reivindicações que são frutos de histórias e realidades. Este trabalho de certa forma, busca enaltecer os discursos de mulheres artistas como vocês e criar uma rede de uma maior sororidade.

ALICE E CARINE: É importante!

DIANA: E pelo que entendi, as ações que são realizadas em grupo no ambiente urbano é de certa forma uma relação direta com os corpos femininos que estão a sós pintando nas ruas. Nessas situações, o que vocês pensam sobre essa relação de estarem sozinhas ou em grupo para realizarem as intervenções?

ALICE: Então, também fazemos trabalhos sozinhas e vivemos essa questão também. Sobre a questão da segurança, gostamos de trabalhar juntas, mesmo se formos acompanhar uma ou a outra em trabalhos separados.

CARINE: Nós vamos juntas sempre que possível, porque é uma forma de nos apoiarmos, de estarmos mais seguras. Então é muito difícil irmos sozinhas para as

ruas. É uma barreira que estamos quebrando juntas. E por isso que queremos a Rede Preciosa bem estruturada, para que todo mundo se sinta confortável em estar na rua.

DIANA: Uma outra questão, no trabalho de vocês, me parece que tem um teor voltado para o enaltecimento feminino. Então, vocês escolheram esse tema por qual motivo?

CARINE: Eu acho que são vivências diferentes. Bom, comigo foi a partir do momento que ingressei na faculdade. Eu faço artes visuais e é um curso muito voltado a produzir trabalhos artísticos então, gera uma reflexão sobre o que eu produzo no mundo. Então, durante a minha permanência na faculdade está sendo de autoconhecimento e assim percebo que a minha questão mais latente é falar sobre meu corpo, sobre essas visões impostas a mim, e os meus trabalhos, são formas de expurgar isso. Me faz bem conseguir produzir sobre minhas indagações. Então comigo foi assim, mas não sei se daqui a pouco mudarei o tema dos meus trabalhos, mas agora é uma questão que estou trabalhando em mim. É algo latente e que fica aparente.

ALICE: Comigo, eu sempre tive essa questão na minha vida, sobre o corpo e o feminino. Desde pequena, minha mãe conta que teve um dia que perguntei pra ela: “Por que as mulheres ficam trabalhando e os homens só ficam de vida boa?” Então sempre foi uma questão pra mim. E desde que eu cheguei na faculdade também, é uma questão que venho desenvolvendo. Não consigo deixar de fazer um trabalho pensando sobre os desmembramentos do feminino, porque a questão do meu corpo físico é muito forte, já que sou uma mulher e me reconheço como tal. Até pensei em fazer alguma coisa que não seja sobre isso, mas não consigo continuar. Eu sinto que ainda há um certo preconceito contra a arte feminista, como um grande tabu. Então me questionei em fazer outra coisa, não só sobre isso e acaba envolvendo o meu corpo. Não tem como fugir.

DIANA: Entendo. Pelo que estou vendo, vocês se consideram artistas e é algo que gostaria de desenvolver com vocês, pois muitas pessoas que estão na cena urbana, com suas artes, não se consideram. O que vocês acham disso? Digo, vocês se consideram artistas, mas o que ativa isso?

ALICE: No meu caso, meus pais são artistas, então eu sempre me senti artista. Sempre fiz arte, de todas as possibilidades, música, dança, artes plásticas, então para mim isso sempre foi muito claro do que eu queria fazer. Minha família foi a

maior influência.

CARINE: Eu acho que essa questão de ser artista, tem uma certa valorização. A pessoa se sente mais artista se for reconhecida, mas todo mundo é artista. Incrível que existam pais que sempre te valorizaram, te incentivaram, então isso não se torna um tabu. Mas eu não venho de uma família de artistas e eu me sinto livre para me considerar uma. Outra coisa, eu nunca fiquei pensando: “só vou poder falar que sou artista quando eu participar de alguma coisa”. Acho que é parte pessoal de cada pessoa e para mim, não é um problema.

DIANA: Concordo e acredito que essa definição de artista, às vezes alcança o sentido de uma necessidade de rótulo, para legitimação da produção. Penso também que o mais importante é a própria arte, mas tem muitas coisas em jogo, como questões particulares de cada pessoa, como uma autovalorização. Desta forma, como parte do processo e caminhada como indivíduo que produz arte, gostaria de saber qual trabalho urbano mais marcou vocês?

CARINE: Eu percebi que a arte urbana me interessa bastante pela minha reação fisiológica. Quando eu estava começando a entender o que eu queria da minha vida, eu estava indo para outra faculdade e no caminho eu via *graffitis* e aquilo me emocionava. Me fascinava pensar que pessoas estavam indo para rua para pintar, se expressar. Então eu acho que o que mais me marcou é esse sentido de coletivo de pessoas nas ruas. Então é difícil apontar algum trabalho em especial.

ALICE: O que eu acho legal da arte urbana é seu sentido subversivo, de ir contra os padrões, pois o meio artístico parece ser restrito às galerias, aos museus e outros. Então a arte urbana é muito agregadora e a pessoa que não vai ao museu, que não tem esse hábito, vê arte em seu cotidiano. Por exemplo, pegar algum transporte público, é um ritmo quase “robótico”, limitando algum tipo de produção criativa. Mas essas intervenções na rua, deixam as coisas mais interessantes, mais bonitas. Nós gostamos de qualquer forma de intervenção.

CARINE: Saindo um pouco da arte urbana, uma pessoa que amamos é a artista Regina Galindo¹⁵⁷. Ela ocupa a rua fazendo performances, então é o que a gente traz muito para nossos trabalhos e para as próximas oficinas que estamos pensando.

DIANA: Através dessas suas intervenções, vocês acreditam que são parte de uma

¹⁵⁷ Mulher artista plástica, poeta e performer. Suas obras são conhecidas por fortes imagens e finais inesperados. Atualmente vive na Guatemala.

exteriorização de experiências pessoais de cada uma de vocês? No sentido de que são trabalhos que colaboram para a memória da cidade, ao serem as memórias visuais dos lugares e as suas memórias sobre a própria cidade. Em outras palavras, vocês acreditam que as memórias coletivas de vocês participam da memória da cidade?

CARINE: Com certeza, eu acredito que somos frutos dos nossos contextos. Então é entender com a arte, as nossas subjetividades com a cidade, no ambiente que estamos. Então eu acho muito importante, democrático e é uma forma da gente não ficar preso nessas políticas que tentam apagar a identidade das pessoas. É o que acontece muito.

ALICE: E eu acho interessante também essa questão da placa, que todo lugar que a gente abordou, quando fomos depois, vimos que ninguém tirou. É diferente do *graffiti*, pois as pessoas pintam por cima, também é diferente do lambe-lambe, porque pode ser arrancado, então a placa é uma coisa que permanece de maneira peculiar. Não sei, mas por ser semelhante com a estética oficial de placa de sinalização deva dar um outro sentido. Tanto que teve um amigo que nos falou: “foram vocês quem fizeram aquela oficina na Glória? Eu vi lá a placa.”

DIANA: Interessante, porque são intervenções efêmeras e na cidade tudo pode acontecer. E a partir de algo que vocês mesmas começaram a falar, sobre a arte que não é institucionalizada e as artes de galerias, museus, o que vocês acham quando as intervenções urbanas vão para este campo da constitucionalização?

ALICE: Fazemos isso de certa forma, em nossos trabalhos individuais, levamos a estética da rua para dentro desses meios. Como exemplo, eu já expus no Centro Cultural da Justiça Federal (CJF) com uns lambe-lambes em um tapume, parte de uma ideia nossa, em conjunto. Levamos o tapume, pois é um elemento de obra e colamos lambe-lambes, então é uma provocação dentro da galeria. E com a Carine, unimos ao meu trabalho uma série dela de pixo em suportes como pratos, que é um elemento que nos remete a algo caseiro, doméstico. Exercitamos as possibilidades das estéticas como a do pixo pra dentro do museu. Então é interessante pensarmos sobre o contraste das intervenções urbanas em ambientes privados.

DIANA: E vocês acham que o *graffiti*, *stencil* e o pixo estão em uma esfera marginalizada da arte?

CARINE: Existe uma grande diferença entre a pixação e o *graffiti*. O pixo ainda é marginalizado, mas hoje em dia, o *graffiti* tem uma aceitação muito maior.

ALICE: Tem muito grafiteiro que usa *stencil*, o que significa que é muito livre a escolha e como usar. Isto é incrível, porque é usado por muita gente, até designer gráfico pode usar *stencil*.

CARINE: E você também pode fazer lambe-lambe com *stencil*.

ALICE: E o lambe-lambe já é outro viés também, que é um pouco mais aceito. Por ser um cartaz, as pessoas estão acostumadas com cartazes de shows ou de festas. Apesar de ser mais fácil para serem arrancadas, é uma coisa mais fácil de fazer, dependendo do lugar.

CARINE: Mas isso já foi uma questão pra mim. Quando você está na rua, com uma latinha de *jet*, eu me sinto mais em perigo de alguém falar alguma coisa. Acho que quando se está com um papel e uma cola na mão é menos agressivo do que em relação a lata de tinta, em que as pessoas já ficam achando que é pixação, mas a pixação também é arte. É arte contemporânea. Eu sei que é polêmico entrar nisso, mas é o que eu acho.

DIANA: É interessante falar sobre o pixo, pois é uma questão contemporânea e precisamos pensar sobre ela, pois está presente nas nossas cidades. E mais uma pergunta: quando foi que começou o projeto da Mina Preciosa? Foi a partir de alguma iniciativa da faculdade ou de fora?

ALICE: A iniciativa da faculdade é muito complicada, porque essa estrutura que temos é muito precária, então tudo vem de fora, depende de nosso empenho.

CARINE: Mas a faculdade ajudou, porque a gente se conheceu aqui. E os professores são muito bons também. Sempre incentivam e nos apoiam muito, tanto para nossos trabalhos, quanto para o projeto da Mina Preciosa. A gente apresentou esse projeto na Semana de arte contemporânea do nosso curso. E agora, estamos continuando o projeto como parte da PIBIAC¹⁵⁸ na UFRJ.

ALICE: Recebemos bolsa. O que é muito bom, para a gente continuar fazendo. Porque tem uma demanda de material, ainda mais para as oficinas também.

CARINE: É positivo, pois agora podemos nos dedicar a esse projeto, que estamos vendo crescer depois que conseguimos a bolsa. E outro grande motivo por esse crescimento é pela professora Dinah de Oliveira, que nos orienta nesse projeto.

ALICE: Ela também é a coordenadora do nosso curso e nos ajudou bastante a conceituar o projeto e escrever sobre. Foi parte fundamental para nosso projeto, pois

¹⁵⁸ Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ.

expandiu nossos horizontes e resultou no que conhecemos hoje, bem maior do que tínhamos inicialmente pensado. Porque no primeiro momento, pensamos em ser um coletivo e acabou sendo um projeto.

CARINE: E aqui na Escola de Belas Artes (EBA), é um lugar onde temos apoio e outras questões, mas usamos esse espaço para estudos. É onde passamos muito tempo e sentimos pertencentes a este ambiente. Então, também expomos nossos trabalhos.

ALICE: Como no corredor dos ateliês no térreo da Reitoria, fomos as primeiras a colocar intervenções como lambes e adesivos, e a partir disso foi crescendo. As pessoas foram participando, até as turmas de gravura colocaram algumas obras nas paredes.

DIANA: Uma curiosidade, por que o nome do projeto é Mina Preciosa?

CARINE: Exercitamos a relação das pedras preciosas com a mulher, que chamamos de “mina¹⁵⁹”. Essa palavra tem a ideia de ser uma redução de menina, mas também é uma coisa popular, uma coisa mais de rua.

ALICE: E essa mina preciosa é a aproximação da mulher maravilhosa, da prendada. Apresentamos esse viés empoderado e também o do patriarcado, no sentido da pessoa ser comportada. E essa palavra: “mina” quebra o sentido desse padrão de estereótipo da mulher. Tem muito conceito por trás do nome. Então a gente a fala da exploração das terras, de sua lapidação. Resignificamos essa menina preciosa. A mina preciosa é uma mulher.

DIANA: E meninas, tem muitas manas¹⁶⁰ que vão às ruas e usam codinomes e apelidos para pintar na rua. Vocês acham que isso é parte de um sentido pessoal ou é algo relacionado a segurança, como manter o anonimato?

CARINE: Eu acho que são os dois.

ALICE: Mas com certeza tem disso. Fiquei pensando também sobre a questão da mulher nesse meio muito masculino. Às vezes a pessoa bota um nome que não precisa ser nem feminino e nem masculino, ninguém sabe quem é.

DIANA: E a última pergunta, gostaria de saber se vocês conhecem outros grupos e outros coletivos de mulheres, e se gostariam de falar sobre?

CARINE: A gente conhece a PPKREW, gostamos muito do trabalho delas. Tem

¹⁵⁹ É uma gíria de compressão da palavra “menina”.

¹⁶⁰ Expressão linguística para destinada a personagens femininas.

também o Lambe Buceta¹⁶¹, que é de lambe-lambes.

ALICE: A gente quer conhecer mais também e ampliar nossos projetos, com novas parcerias e novos trabalhos.

CARINE: E queremos agradecer a você pela conversa, por abrir este espaço para nossa voz.

ALICE: É sempre bom estarmos falando sobre nosso trabalho, a gente ao falar meio que a gente vive, então incorpora.

DIANA: Que bom! Obrigada meninas.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O COLETIVO PPKREW

Coletivo PPKREW. Depoimento gravado e transcrito, cedido a autora, Rio de Janeiro – RJ, 28/11/2018.

Realizada na loja Dona Bomba *Graffiti Shop*, Rua do Ouvidor, 130 2ª sobreloja 203 - Centro, Rio de Janeiro.

PRESENTES:

AMORA

SOLAR

KLEIN

DIANA AMORIM

DIANA: O coletivo PPKREW, do qual vocês fazem parte, mas vale lembrar que tem outras meninas que participam, como a Lolly, é um grupo de amigas que se reúnem para pintar juntas, mas também fazem algumas atividades independentes. Pelo que sei, vocês realizam *graffiti* em sua maioria e trabalham em vários lugares da cidade do Rio de Janeiro, mas o enfoque maior em locais carentes, como comunidades. Então, a partir dessa trajetória de vocês, é possível entender que os locais onde vocês interferem, complementam de certa forma para suas pinturas, como o contexto e afetividades fossem coisas importantes?

AMORA: Eu acho que a relação mais forte entre os lugares e o que fazemos são os mutirões que fazemos. Eles acontecem em lugares, que em sua maioria são comunidades.

KLEIN: São lugares onde as pessoas não tem acesso à arte e nem ao lazer.

AMORA: O lugar é importante, pois tentamos levar um pouco do que temos para mostrar. São novas perspectivas para aqueles que não têm. Agora, em relação ao

¹⁶¹ Grupo de mulheres artistas que realizam lambe-lambes de imagens e mensagens sobre o órgão feminino.

muro e o que eu vou fazer no muro, não sei, pode ter alguma relação sim. A verdade é que não planejamos o que faremos nos muros que pegamos. Às vezes é de repente, ou pode acontecer de nos programarmos e não mexermos mais. Quanto mais planeja menos sai.

SOLAR: Para mim, o lugar é muito relevante. Por exemplo, tem situações que eu passo muito pelos mesmos lugares e vejo um muro em branco, acontece uma relação de nos observarmos e fico dias pensando nele, até eu pintar ele. Depois, toda vez que eu passo, fico orgulhosa, mas quando alguém rata, você fica muito irritada.

DIANA: Isso me lembra de um dia que estava conversando com um amigo meu, o Gut, que também é grafiteiro e ele me falou de certos problemas com as propagandas pintadas de “feiticeira da ilha” que colocam em cima de todos os trabalhos em avisar. Tem alguns exemplos disso na Avenida Brasil.

SOLAR: É uma guerra urbana e ninguém tá nem vendo. As pessoas não sabem.

AMORA: Eu até planejo o ônibus que vou pegar só para passar na frente de onde eu já pintei e saber se ainda está vivo e não foi ratado. E sobre os lugares, quando está tarde e estou sozinha, e vejo um *bomb* da Klein, da Solar, meu, da Lolly, e de qualquer pessoa, eu sinto como se a pessoa estivesse ali presencialmente. Parece uma sensação de autoproteção.

SOLAR: É esse sentido de memória que é mais afetivo pra nós. O *graffiti* é pura emoção, então muitos dos planejamentos que fazemos para nos reunir e pintar, é falho, porque todo mundo tem suas vidas, estamos na faculdade, ou no trabalho e outras coisas, e então quando pintamos mesmo, é algo marcante. Mas também vemos muitas pessoas na cena que fazem de suas pinturas um estilo de vida. Existe um mundo inteiro que às vezes a gente não tem nem a noção da gravidade de como é.

KLEIN: A pessoa usa o *graffiti* pra ganhar dinheiro e como lazer também.

SOLAR: Muitos grafiteiros fazem de seus trabalhos e lazers a mesma coisa, e isso não dá certo. Eles acordam e dormem pensando em tinta, eles andam pela cidade olhando para todos os muros possíveis e sabem o nome de todos os artistas e de todas as novidades.

KLEIN: Sim. Isso acontece comigo também. E ao ver os nomes da galera na rua e conhecer pessoalmente, é emocionante.

SOLAR: Exatamente. Nós vemos o nome do artista pela cidade inteira, e não tem

noção de quem seja e você percebe que aquela pessoa esteve ali. E bem, sobre a questão da importância do lugar, como eu estou terminando minha graduação, tenho lido Maurice Halbwachs e ele fala exatamente sobre como as memórias são coletivas e necessitam dos espaços físicos para se ambientar, então pode ser importante para sua pesquisa. E eu acredito nessa ideia, acho que podemos sobre coisas pessoais, do nosso passado e várias outros assuntos, mas sempre vamos precisar de um ambiente físico, pois as memórias se constroem em cima do espaço.

DIANA: Que ótimo! Mas mesmo dependendo do lugar e das cargas de memórias que aplicamos sobre eles, às vezes não é o bastante para nos sentirmos bem no espaço. A partir disso, acredito na importância de estar na rua pintando, mas em grupos, como o coletivo de vocês, que possa dar mais confiança. E em relação ao que vocês confirmaram, sobre não haver um planejamento hermético dos encontros, por assim dizer, vocês acham que mesmo assim, é importante ter alguma companhia junto?

AMORA: Sem dúvidas, por questão de segurança também. Temos que nos sentir confortáveis ali, porque estamos de costas para a rua e de frente para o muro. Não sabemos o que está acontecendo atrás da gente. O cuidado é em dobro, porque nós somos mulheres.

KLEIN: Eu acho melhor mesmo, porque enquanto uma está pintando, a outra está atenta ao entorno e assim, vice e versa.

DIANA: Interessante, pois a situação das mulheres como puderam relatar, é diferente em comparação com a do homem, ainda mais quando a cena urbana é predominantemente masculina. Então, entender o corpo feminino neste meio é importante. Pela própria história do *graffiti* e do pixo, o que vocês acham de ser tão masculino e como as mulheres estão presentes?

KLEIN: Estamos nas ruas, mas temos dificuldades que eles não têm, o que é óbvio. O melhor horário para eu pintar é de madrugada e não vou sair de casa de madrugada sozinha pra ir pintar longe de casa. Agora, se um dia estiver com insônia e descer na minha rua, eu pinto um “*bombizinho*” e volto, pronto, acabou. Mas não mais do que aquilo, porque eu fico nervosa olhando para os carros e pessoas que passam perto e acho que pode acontecer alguma coisa. Então eu faço o mais rápido que eu puder, para não me arriscar, mas o ideal é sempre ir no mínimo mais uma pessoa. Eu tenho vontade mas eu não faço mais porque eu tenho medo.

SOLAR: E tem muitos lugares que não dá para você ir em um role¹⁶² só de mulheres. O *graffiti* tem esse estilo de entrar em lugares que estão abandonados, é pela estética e o fato é que gostamos muito de entrar nesses locais. Só que não é sempre que podemos entrar em lugares assim, porque é difícil, tem que pular muro, mas porque não por coisas dessa forma, mas pode entrar alguém lá ou já ter alguém. Pode acontecer um grande problema. Às vezes eu me sinto mais segura saindo pra ir andar com um homem, do que com uma amiga minha.

DIANA: E vocês já foram de certa forma, interrompidas em um trabalho por alguém que rechaçou?

AMORA: Já aconteceram duas vezes comigo, mas foi de certa forma tranquila. Teve uma situação que eu estava pintando com uns amigos, em Engenho de Dentro, e estávamos conversando com a dona do muro que deixou a gente pintar. De repente apareceu um homem falando que estava horrível e até a dona não entendeu, depois nos defendeu dizendo que estava lindo. Mas é isso, acontecem algumas coisas sem sentido. As pessoas se incomodam por ter pessoas na rua fazendo coisas nos muros dos outros.

SOLAR: Eu acho que na maior parte das vezes é isso que acontece, mais do que a própria pessoa que é dona do muro. Já aconteceu comigo também. Tinha um muro enorme que já estava todo pintado e nós não pintamos por cima, só que os moradores dali reformaram o muro, pintaram tudo de cinza. Na época, o Dalai¹⁶³ pegou um resto de tinta que tinha e marcou tudo com uma letra enorme, em todo o muro¹⁶⁴, uns 20 metros. Depois de um tempo, voltamos lá e apareceu a dona do muro falando que tinha pagado pela limpeza do muro e era um absurdo o que estávamos fazendo. De repente um homem apareceu e falou: “Não, deixa eles fazerem, porque já estava pixado aí em cima!”. Ele pixou para pintarmos por cima!

KLEIN: E teve uma vez que veio o homem da barra de ferro!

SOLAR: Sim! Foi a primeira vez em que saímos juntas para pintar e eu não estava na PPKREW ainda. A Klein tinha garantido um muro em Madureira e estava agitada querendo chegar logo lá, porque senão, todo mundo pegaria o muro e não sobraria nenhum espaço para nós. Inicialmente, eu tinha ficado na dúvida em relação a autorização em pintar lá, mas fomos e eu terminei, mas ela ainda estava fazendo a

¹⁶² Expressão utilizada em meio urbano para atividades ou situações realizadas em grupo.

¹⁶³ Grafiteiro da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁶⁴ Ação semelhante a *Top-to-bottom*, que são ações que contam com *pieces* ou *bombs* que cobrem todo veículo automotor. No caso, o muro todo.

persona. De repente apareceu um rapaz do meu lado e parou sem dizer nada. A Klein começou a perguntar se ele trabalhava lá e ele não deu muitas informações. Naquele momento percebemos que tinha algo de errado. Ele estava parado no meio da curva e começou a ligar para mais alguém: “To aqui e tem duas meninas aqui pintando!”. E apareceu um homem com uma barra de ferro enorme e mandando a gente ir embora e que não podia pintar lá! Mas a Klein teve que parar no meio, e eu já tinha terminado. E está lá até hoje!

KLEIN: Eu nunca mais voltei lá! Eu deixei minha vergonha lá à mostra.

DIANA: E vocês já participaram das Sopas? Se sim, é positivo? As pessoas aparecem sem avisar, ou marcam antes, como acontece?

AMORA: Já participamos, já fizemos e já organizamos.

SOLAR: Tem muita gente que avisa e não aparece e tem muita gente que não avisa e aparece.

AMORA: A sopa é um tipo de mutirão, só que o resultado final é diferente. Convidamos o máximo de gente que possa ir, mas no dia vai ser uma grande surpresa, pois não temos certeza de quem vai ou não.

SOLAR: Exatamente. O *graffiti* é muito surpreendente. Às vezes para o bem e às vezes para o mal. O *graffiti* no geral, por ele vir da periferia, ele se volta muito para a periferia também, para as favelas. Eu acho que a essência do *graffiti* sempre volta para as periferias, sim, mas hoje em dia não é tanto isso que acontece. Vemos algumas ações, mas eu sinto falta de uma ação mais permanente nesses lugares. O Noban tem até uma oficina de *graffiti* que fica alguns meses por ano rodando e eu acho que isso é uma ação que é mais eficiente do que você ir lá e fazer uma oficina em escola e só.

AMORA: Não adianta chegar a uma oficina de poucas horas com as crianças, pois é capaz deles saírem de lá e virarem pixadores. Não que o pixador seja ruim, mas ela não vai sair dali com todo conceito que a gente levou anos para construir. É mais eficaz fazer uma atividade contínua, para que eles se sintam parte daquele universo.

SOLAR: Porque quando vamos a mutirões em favelas, as crianças interagem muito. As crianças dentro das favelas não tem muitos referenciais de sucesso que não sejam pessoas ligadas ao crime. Elas não têm exemplos de pessoas próximas que subam na vida estudando, que vão para a faculdade e virarão doutores. E quando entramos nesses lugares, levamos para elas outras perspectivas e acho que isso faz muita diferença. Mas também acho que é nosso trabalho não pode ser limitado

somente nas pinturas. O *graffiti* é fácil de você apagar, é efêmero. Então uma coisa é: eu chegar com uma criança um dia e ficar com ela o dia inteiro, pintando e conversando e depois de um tempo apagam o muro que fizemos juntos. Outra coisa sou eu ir uma vez por mês para ficar com ela, mesmo que a gente não pinte junto. Essa permanência eu acho que faz muita diferença.

DIANA: Então, você estava falando das crianças, houveram respostas positivas dos mutirões após suas atividades com elas?

AMORA: Eu acho que a gente não teve ainda muito tempo assim, no *graffiti*, para chegar a voltar no lugar. Mas eu acho que o melhor exemplo é o próprio MOF, ele rola há treze anos e as pessoas percebem que é outro lugar, o ânimo das pessoas melhorou. Elas se sentem importantes naquele ambiente, como fossem parte daquilo.

SOLAR: Não voltamos ainda, mas deveríamos voltar em outros lugares. Sinto diferença em relação a isso, por isso eu falei sobre voltar nesses lugares e criar vínculos com as crianças. Porque eu comecei a ir a uma missão que existe na Favela do Aço, em Santa Cruz, que acontece todo mês, para incentivarmos as pessoas a pintarem. No primeiro que eu participei, criei uma proximidade com as crianças de lá, pois elas são muito carinhosas e sabem que voltamos todo mês, então criamos laços e elas sentem saudades, têm expectativas e querem mostrar para você o desenvolvimento no desenho. E elas sentem orgulho das pinturas deles, quando passam por algum lugar que tem, querem te mostrar! Então essa relação, a questão de você se tornar o exemplo para elas, é real. Ficar muito mais viável para elas acreditarem em possibilidades que você apresenta, porque você se torna parte daquilo, mas é mais difícil de sair, pois queremos ajudá-las muito mais.

DIANA: É importante apontar essa relevância do trabalho que vocês fazem em locais que necessitam de atenção, arte, lazer e infelizmente, até saneamento básico, como vocês confirmaram anteriormente. Mas o que vocês acham quando a arte urbana ela está em locais já institucionalizados, como museus, galerias e outros?

KLEIN: Eu não sei ao certo. Mas penso que a arte tem que estar em todos lugares, mas também acho que na rua é bem mais acessível, porque a pessoa pode estar passando ali e está vendo. Não precisa ir ao museu e tem muita gente que acha que museu é chato, que só tem coisa velha, ou pior, acham que museu não é o lugar deles. Eu até acho que é uma coisa distante, mas às vezes não é, na verdade.

AMORA: Eu acho que, por um lado, penso sobre fortalecer as raízes do movimento,

mas por outro lado, que essa expansão seria uma forma de dominar esses ambientes, o que também é interessante. Então, eu acho que o *graffiti* tem que estar sim no museu, mas não adianta estar no museu e ser inacessível para quem é do próprio movimento.

SOLAR: Não adianta nada você colocar o *graffiti* no museu e esquecer aonde ele veio.

KLEIN: Isso! Deixa de ser *graffiti* e passa a ser pintura em *spray*.

SOLAR: Exatamente. Eu enxergo essa diferença entre arte urbana e *graffiti*.. Acho que o *graffiti* fala muito mais sobre atitude do que sobre o resultado. Então, o *graffiti* é sobre você planejar com seus amigos se você vai pegar um muro, ou se você não vai pegar, quanto resto de tinta tem para você somar, fazer improvisos, até para juntar restos de tinta de cada um. E aparecem várias pessoas na rua para conversar com você. Existem as pessoas que se interessam, mas tem pessoas te xingando também. Pode aparecer todo tipo de gente na rua. É rua, você não controla. Para mim, o *graffiti* é esse processo. É o que acontece antes, durante e é o que acontece depois que você guarda as latas. Não é o que está na parede. E a arte urbana é o que está na parede.

AMORA: E quem fez. É o que está na parede e quem fez.

SOLAR: Mas eu também vejo o pessoal que começou no *graffiti* que foi para a arte urbana. Como o Kobra¹⁶⁵, o mais famoso. A Panmela Castro¹⁶⁶ que começou como pixadora e vivia a um tempo fazendo *graffiti* na rua, bombardeando¹⁶⁷ por todos os lugares e hoje em dia faz murais enormes, faz telas e outras coisas. Existem muitas pessoas que começaram na rua e foram ficando “menos rua”. Não que isso tire a propriedade dele.

KLEIN: Depende da evolução da própria pessoa. Eu comecei pintando na rua, porque eu quero me expressar, mas você vai gostando daquilo e toma uma proporção que acaba virando seu trabalho. Então, eu acho que todo mundo que pinta na rua quer ter seu trabalho reconhecido.

DIANA: E vocês tem contato com outros coletivos, têm o interesse de trabalhar com outras pessoas, outros artistas?

¹⁶⁵ Artista paulistano, iniciado na arte urbana através do pixo, e hoje é reconhecido por suas pinturas em painéis enormes.

¹⁶⁶ Mulher artista carioca, inicialmente realizava *graffitis* e hoje é artista de performance e reconhecida internacionalmente por suas pinturas voltadas a visibilidade dos direitos das mulheres. É fundadora da Rede NAMI e foi nominada algumas vezes pelo seu trabalho por órgãos dos direitos humanos.

¹⁶⁷ Expressão para ação de fazer *bombs*.

AMORA: Tem um tempo que fazíamos um evento mensal chamado “reú das mina”, não que foi só de mulheres, mas era gerido, feito e realizado por mulheres. E acontecia o “reú”, que é uma reunião de pessoas.

SOLAR: Sempre fazemos uns eventos em conjunto. Trocamos caderninho¹⁶⁸, para escrever o nome no caderno dos outros.

AMORA: Nós consideramos como um troféu. Cada um tem um caderninho, vai, leva e troca. E aí às vezes você começa a conversar com pessoas e depois de anos, você pode ver o caderno e encontrar colegas que se destacaram, mas você tem um *bomb* feio dela.

DIANA: E sobre a questão dos locais em que vocês vão em grupo, pois é melhor do que sozinhas em locais hostis, vocês acham que seus trabalhos influenciam de certa forma, o lugar?

SOLAR: Para mim funciona.

AMORA: Eu acho que funciona muito. Bem, não que eu tenha feito, mas o maior exemplo disso foi no morro da Providência. Tem a Aline Mendes¹⁶⁹ que faz um trabalho com a criançada, não é necessariamente *graffiti*, mas envolve tinta e pintura. Ela pinta formas geométricas e ela deu a louca de pintar uma escadaria que estava toda semana estava rolando tiroteio. Depois que ela pintou aquela escada nunca mais teve tiroteio ali. E a meta dela é pintar o morro todo para o morro todo não ter tiroteio. Então assim, eu acho que sim, impacta. Mas, é aquilo que eu falei. O trabalho dela é uma coisa consistente. Todo santo sábado ela está lá com a criançada.

SOLAR: E a família dela mora lá desde que a Providência foi fundada, então é um trabalho que acontece há muito tempo. Existe uma relação muito forte.

DIANA: E em relação aos seus trabalhos e a característica estarem unidas em um coletivo formado por mulheres, vocês tem alguma ligação com o movimento feminista? E se sim, vocês acreditam que isso possa refletir nas suas pinturas?

AMORA: Acho que sim, mas eu não faço o meu trabalho pensando nisso ou sinto que tenho que representar a figura da mulher ou feminilidade. Eu estar na rua já é uma grande ação. E também, as pessoas saberem que aquilo foi feito por uma

¹⁶⁸ É o termo usado para cadernos que reúnem *tags* e *bombs* de amigos (writers), rascunhos, processos, entre outros através da troca, mais realizados em mutirões e encontros. Também é conhecido como *black book* e é entendido como uma peça importante para as pessoas da cena, pois registra a presença de marcas de colegas.

¹⁶⁹ Aline Mendes é moradora da Providência e fundadora do projeto Providência Sustentável. Suas iniciativas socioambientais e artísticas são voltadas para visibilidade da comunidade e melhoria de vida dos moradores.

mulher, é um grande feito. Mas quem pensa assim ao fazer seus trabalhos é uma amiga nossa, a Bordô, com o sagrado feminino. E até mesmo a Solar, acho ela representa muito as mulheres. Eu até represento, mas é de uma forma diferente.

SOLAR: É porque eu acho que falamos de mulheres de formas diferentes. Você Amora, fala de mulheres nas ruas, fazendo as coisas do dia-a-dia e eu falo de mulheres em uma posição um pouco mais etérea.

KLEIN: Eu acho que na verdade, é como a Solar estivesse falando dela mesma e a Amora também. Cada uma tem um estilo totalmente diferente e falamos do que gostamos. Talvez seja por isso que eu sempre gostei de *cartoons*. Então eu sempre tento fazer uma letra mais ou menos inspirada nisso. Não que dê certo, mas é o que eu gosto!

SOLAR: Acaba acontecendo naturalmente, tanto quanto nossos nomes, porque eu comecei a assinar como Cinna, depois comecei a assinar como Solar, porque achei mais bonito. E muita gente veio perguntar para as meninas quem era a Solar e sabiam que era uma mulher, porque já viram a pintura que tem um desenho mais voltado para o feminino, mas não sabiam quem era, queriam descobrir a face.

DIANA: Voltando-se agora um pouco mais para a memória, parte da subjetividade, vocês estavam falando que acabam não se programando para fazer acontecer os trabalhos que realizam, elas acontecem espontaneamente pelas oportunidades. Então gostaria de saber se dentro dessas experiências, vocês acreditam que ao serem marcadas por alguma memória em especial, de certa forma, acabam sendo refletidas nos trabalhos.

AMORA: Ah, sem dúvida. Especialmente em coisas que a gente gosta. A gente “bota” ali o que a gente gosta, e se gostamos é porque de certa forma, marcou a gente.

SOLAR: E temos algumas referências a outros trabalhos. Então: “comecei aqui e fiz uma persona, e fiz o cabelo dela desse jeito” na próxima vez, é como se fosse: “naquela vez fiz o cabelo daquela forma e deu certo. Vou tentar fazer o mesmo no próximo”. Às vezes acaba saindo totalmente diferente, de um jeito bem pior, ou não. Acontece que eu gosto muito de *graffiti*, gosto como é que conseguimos ver ele por vários vieses.

DIANA: Mas vocês só trabalham com *graffiti* ou com outras técnicas? Como lambes e *stencils*?

KLEIN: Antigamente eu fazia também mais *stencils*, como escrevia alguma coisa e

saia colocando na rua.

SOLAR: Mas quando eu não sabia mexer tanto assim no *spray* eu fazia mais *stencil*. Hoje eu estou um pouco melhor no *spray*, então eu faço *graffiti*. Queria muito fazer lambe, mas nunca fiz.

AMORA: Já realizei *stencils*, mas eu gosto mais do *graffiti*. Porque o *stencil* tem que ter muito um pré-preparo e esse é o problema. E minha primeira experiência foi com o lambe-lambe, mas também é muito mais trabalhoso e o *graffiti* é mais rápido. Tem trabalhos no lambe que demoram cerca de meses. Eu ficava triste de mandar o trabalho para uma gráfica, gastar dinheiro com as impressões, colocar nos lugares, para depois virem com aquelas propagandas por cima. No *graffiti* não tem como tirar, a não ser que passem alguma coisa por cima. Agora no lambe dói ver ser retirado. É muito desapego.

DIANA: E sobre o lugar de memória para vocês, como já disseram, fazem a maioria de seus trabalhos perto de lugares conhecidos ou perto de onde moram, pois se sentem mais confortáveis em espaço conhecido Mas sobre vocês saírem do lugar de conforto de vocês e fazer alguma intervenção mais longe, isso acaba incentivando o trabalho de vocês, acaba influenciando o trabalho?

SOLAR: Para mim essa é a melhor parte.

AMORA: Sim! É incrível!

KLEIN: Para mim tanto faz, tudo é longe, já que eu sou a pessoa que mora mais longe aqui.

DIANA: E existe algum trabalho de vocês mesmas que foi marcante?

AMORA: Eu acho que o trabalho com a TETO¹⁷⁰ foi a que mais me marcou.

SOLAR: Sim, foi um dos mais marcantes mesmo.

AMORA: Teve um que eu fiz, foi perto do Engenhão. Eu estava voltando de uma oficina que a gente deu no CEFET e nos deparamos com um muro e resolvemos fazer alguma coisa na hora. E agora, toda vez quando passo por lá, eu me lembro do momento e com orgulho. Porque é uma personagem que eu queria fazer a muito tempo e eu consegui fazer ela na hora e saiu perfeito.

SOLAR: Tem um mural também que eu fiz com a Bordô, foi perto de casa e fizemos as três moiras e foi bem legal. Estava só nós duas, cada uma com um copo de cerveja na mão e na outra com a lata de *jet*, olhando para o muro. Começamos a

¹⁷⁰ ONG de Desenvolvimento local com a iniciativa de voluntariado em trabalho junto a comunidades a melhorar condições de vida no local para superar índices de pobreza e falta de moradias.

pintar por volta de 18:30 e fomos madrugada adentro pintando, e acabamos por volta de 2:00 da manhã. Foi interessante, pois quando fomos embora não sabíamos que cor ficaria, já que estava bem escuro, então ficamos muito ansiosas para ver no dia seguinte como estava. E quando passamos em frente ficamos encantadas com o resultado! Tinha ficado lindo!

KLEIN: Já não sei qual é o mais importante, pois gosto de todos. E acho que eu gosto dos mais estranhos, pois são esses que tem as histórias mais legais. Como teve um dia que fomos pintar uma concessionária abandonada na Avenida Brasil. Atravessamos a passarela, chegamos onde queríamos e lá, uma amiga minha falou que tinha um cachorro por perto, mas não me importei. Continuamos até ela tinha falar de novo que tinha um homem por perto e continuamos pintando, enquanto ele começou a vir em nossa direção. Eu tinha conseguido terminar o meu rápido, então peguei minha tinta para ajudar o dela, já que era na mesma cor. Ela ainda reclamou que eu fiz errado. Enquanto isso, ele já estava vindo e saímos correndo, joguei a lata de spray em uma lixeira de não sei onde, atravessamos o outro lado e o homem ficou atrás nós. Até que conseguimos nos distanciar e ele parou de perseguir a gente. Ou também uma outra história. Estava pintando perto de casa, aí marquei com um amigo que mora perto que pinta também, marcamos de nos encontrar em um posto. Quando eu cheguei ao posto, tinha um carro da polícia parado. Então pensei para ficarmos lá, como se estivéssemos esperando um ônibus, mas os homens não saíam. No final das contas, fomos pintar em outro lugar, que era como um estacionamento. Pulamos para dentro e começamos a pintar. Quando a polícia passava por perto nos abaixávamos e ficávamos quietos. No momento em que estávamos saindo de lá, passou um carro da polícia. Corremos e nos escondemos no mato por um tempo. No final das contas, encontramos outros carros da polícia, mas conseguimos passar bem.

SOLAR: Teve uma vez, uma comporta perto de casa que eu fiquei dias esperando uma hora em que não tivesse ninguém. E eu sempre carrego uma latinha na bolsa, então um dia, eu estava com uma cor clara e uma escura, mas a escura tinha acabado e a comporta era cinza claro. Eu só tinha um rosa claro, mas fiz mesmo assim uma figura de uma mulher. Deu para ver? Não. Outra história é a que eu estava pintando na UNIRIO um mural bem grande. Aí eu levei uns restos de roxo para fazer o cabelo. E bem na hora de pintar, na metade do cabelo acabou a tinta. Eu tive que inventar umas trinta flores para colocar no lugar. É muito improvisado.

DIANA: E sobre os trabalhos de outras artistas, quais são aqueles que marcaram vocês?

SOLAR: Para mim, são os trabalhos da Panmela Castro, pois eu comecei com a Rede NAMI e fiquei bastante tempo por lá, trabalhando também. Então foi algo que guardo na mente.

AMORA: É muito difícil dizer algum que me marcou mais, pois são muitos. E como eu fico sempre olhando para *graffitis* na cidade, eu não sei exatamente se aquilo me marcou até eu vê-lo novamente, ou até em outro lugar, daí eu começo a reparar mais. É como quando eu reencontro algum trabalho que eu fiz e fico muito animada.

SOLAR: Acho que tem uns artistas muito bons como o *sharp*¹⁷¹ do Billy e do Bro e do Joe. Primeiro o do Joe, pois quando eu comecei na Rede NAMI, a gente tentava entender o que estava escrito, a gente lia Moe, Joe, Kloe, entre tantos outros nomes. O Bro me marcou, pois acho que a caligrafia dele é linda, para mim, é a *tag* mais bonita do Rio, mas não sei quem é o dono.

AMORA: Dentro de uns encontros, eu já encontrei alguns desses artistas e é engraçado como são pessoas inesperadas. Assim como um dia que saí para pintar com uns amigos e percebi que tinha alguém nos seguindo e fiquei bem tensa. Na hora, tinha mais um menino junto, e ele sacou um canivete garantindo que usaria se necessário para garantir nossa segurança. Eu fiquei mais nervosa com isso. Depois disso, prometi nunca mais sair para pintar com alguém desconhecido. Temos sempre que tomar cuidado com quem está pintando conosco.

DIANA: E vocês acreditam, que suas pinturas podem ser elementos que constituem o sistema urbano da cidade, como registros de nossa paisagem para o futuro?

SOLAR: Se eles estiverem vivos até lá. Eu acho que o importante é continuarmos fazendo. Porque, quantas meninas têm na rua hoje? Tem a gente, Asdas, Guida, Iza e outras aqui do Rio. Tem também as Mulheres Brisadas, com *tags* em todos os cantos.

AMORA: Tem o pessoal da “velha escola”¹⁷², a TPMCrew. Elas passaram por um hiato de vinte anos, voltaram de certa forma mais tímidas.

SOLAR: Nós, da PPKREW, entendemos como um coletivo sozinho. São *crews* diferentes. Mas a TPMCrew foi o primeiro grupo feminino aqui do Rio. Elas eram

¹⁷¹ É um estilo de caligrafia que tem como característica suas linhas afiadas, desafiadoras para ler, semelhantes com as *wildstyles*.

¹⁷² É uma referência às pessoas que foram precursoras do estilo, também é chamado de *Old School*, em inglês.

bem fortes nos anos 2000, mas elas passaram por muitas coisas diferentes nesses anos, dentre elas, se tornaram mães.

AMORA: E aí elas tiveram que parar para cuidar dos filhos. O que é o que acontece na maioria dos casos. As mulheres somem das ruas por causas assim, e vão cuidar de suas responsabilidades, já os homens não. Eles continuam em maior número por questões como essas, então você vê um homem de quarenta anos pintando. Mas você não vai ver uma mulher de quarenta pintando, pois ela está cuidando dos filhos.

SOLAR: Eu acho que existem muitos outros fatores antes mesmo da mulher ir para a rua pintar. Começa desde muito cedo, em casa. Pois primeiro, se você mora com seus pais, já é complicado, se mora sozinha, é outro, porém mais tranquilo.

AMORA: Em relação a namorado também é complicado. Se seu namorado não é do *graffiti* é difícil, mas se ele for do meio é pior ainda. E não quero que minha vida seja só o *graffiti*.

SOLAR: E quando você termina você vai ver o nome daquela pessoa por todos os lugares da cidade.

AMORA: Isso sem contar a questão de competitividade. Quando você pinta mais do que ele, quando você consegue um trabalho especial e ele não. É complicado.

DIANA: Entendo. É curioso mesmo como vocês falaram sobre o número de mulheres artistas nas ruas serem menor do que dos homens, também por questões impostas ao corpo feminino desde muito cedo. E como estamos tratando de mulheres artistas do Rio de Janeiro, gostaria de saber qual é a relação de vocês com esta cidade, em particular.

SOLAR: Basicamente: “Rio de Janeiro, amo te odiar e odeio te amar”. Está muito difícil de defender.

AMORA: Amo demais. Acho que abstraio muito das coisas que acontecem, mas admito que, em algumas partes, eu prefiro não passar.

KLEIN: Eu não sei. É totalmente diferente, mas acho que varia muito, porque de onde eu moro até aqui, é uma cidade diferente. Assim como quando eu saio daqui do centro e vou para a Zona Sul, e na outra semana eu for para Barra da Tijuca ou para Campo Grande. São cidades diferentes, dentro da mesma.

SOLAR: Em geral, eu gosto muito do Rio, porque tem lugares totalmente diferentes e nem parece que é o mesmo país. Todo mundo parece se conhecer e também demora anos para se deslocar.

KLEIN: É, porque a gente não tem projeto de mobilidade urbana decente.

DIANA: E com esses contatos e experiências, vocês percebem algumas diferenças de produção em relação a outras cidades?

KLEIN: Bastante! Eu acho que a galera de São Paulo funciona muito melhor em coletivo do que aqui no Rio. Sobre se organizar, independentemente de ser sobre o *graffiti* ou não, mas sim, o pessoal aparece nos mutirões e acompanha muitas outras atividades.

AMORA: Só sei pela internet.

DIANA: Interessante vocês falarem assim da cidade, pois indica as diferentes sensações que vocês vivenciam. Acredito que isso também deva indicar opiniões objetivas sobre vocês mesmas como artistas. Então, assim como eu perguntei para o grupo Mina Preciosa, e acho que é uma pergunta com muitas respostas e cuidados para evitar rótulos, mas para vocês, o que desperta a sensação de serem artistas e por quê?

AMORA: Exato, meu problema mesmo é o rótulo. Mas eu me considero sim.

KLEIN: Artista é aquele que faz arte. Então se for analisar, eu sou desde criança, pois sempre gostei de fazer trabalhos manuais, artesanato, coisas assim. Não que agora eu faça, mas sempre gostei.

SOLAR: Eu acho que ainda estou no processo de descobrir o que eu sou. Mas no currículo eu coloco que sou, pois é importante.

KLEIN: Mas você não acha que é isso, de fazer arte?

SOLAR: Eu acho que sim, mas depende também com quem você está falando. Mas sim, eu acho importante esse processo sensível de passar para meu trabalho minhas questões e sentimentos. E acho que ser artista é entender todo o processo como aprendizado, desde os desenhos que não deram certo até aqueles que mais te agradam e você busca melhorar isso.

AMORA: Eu acho complicado aqueles discursos em que acreditam que para ser artista, a pessoa já nasce sabendo. Como se eu sempre gostei de desenhar desde criança, então nasci com conhecimento divino. Não. Não adianta eu ter essa capacidade sem exercitar. Pessoas que nunca desenharam na vida, se quiserem treinar muito, vão ser muito melhores.

KLEIN: Concorro.

SOLAR: Você tem que ter prática, tempo para fazer isso e muita vontade. É muito difícil ser artista tendo que trabalhar, cuidar de casa, de relacionamentos, família,

entre outros problemas. Quero ver ser artista nessas condições.

DIANA: Concordo também e acho que até em muitos casos, ser artista se aplica como uma válvula de escape, pois existe a necessidade de produzir. Agora, fico pensando neste senso para o meio das artes urbanas, pois sua base ideológica trata-se de ser subversiva a uma situação ou sistema, mas quando começa a ser um material para comercializar, como proceder? Porque não há nada de errado em se capitalizar com um trabalho que te dá prazer, mas acho que acontece uma pressão grande sobre como entender essa relação. O que vocês acham?

KLEIN: Eu acho que muda as coisas e você acaba sendo obrigado a mudar também.

SOLAR: Eu penso que isso congela um pouco o artista, pois muito do que eu vejo dessas pessoas do *graffiti* que ficam famosas, e artistas em geral, a individualidade, a personalidade do artista é identificada pelo traço do trabalho dele e acaba que se prendendo aquilo. Como muitos exemplos o Toz, até a própria Panmela Castro, o Kajaman¹⁷³, que acabam ficando presos em si mesmos. E quando eles querem passar para outro estilo, acaba que não podem, porque ninguém vai comprar. E neste ritmo, eu acho que a arte vai tendendo muito mais para o sentido de um produto, mas também acho que vai depender do momento, pois vão aparecer tempos de dificuldade financeira e se aparecer trabalhos assim, você vai fazer. É o que paga as contas. E tem exemplos como Os Gêmeos, em São Paulo, que fazem de seus estilos um produto, mas não perderam a essência, que é pintar nas ruas. Sempre tem um trabalho novo deles.

AMORA: Como aqui no Rio, com o Cazé¹⁷⁴. Ele muda radicalmente seu estilo e mesmo assim, você consegue reconhecer que é dele.

DIANA: Concordo. E ele tem sempre trabalhos novos, às vezes pinta por cima de um antigo dele e coloca o novo estilo. Como no momento, com sua série de saxofonistas. E aproveitando que estamos falando de grafiteiros e processos, qual foi o percurso que levou vocês ao *graffiti*?

AMORA: Então, comigo foi quando eu comecei a me relacionar com um rapaz que grafitava e grafitei pela primeira vez com ele. Mas inicialmente como havia falado, comecei com o lambe-lambe para não ir direto no *graffiti*, mas mesmo assim eu

¹⁷³ Grafiteiro carioca veterano que participou da criação do MOF.

¹⁷⁴ Grafiteiro carioca que é considerado um dos mais influentes na cena da *street art*, inicialmente com estilo de histórias em quadrinhos. É possível encontrar suas obras principalmente na Lapa.

sentia que ele me subestimava. Depois continuei grafitando, mas em outro relacionamento, mas não queria que eu tivesse que depender disso, de um homem, para graffitar. Então vi a oficina da Rede NAMI, que tinha toda infraestrutura que eu me interessei e fui. Mas não fui participar para aprender a técnica, e sim para conhecer outras garotas que faziam isso também. A partir disso, só pinto junto com meninas e me sinto muito bem.

SOLAR: Eu comecei com a Rede NAMI também. Eu cresci entre o Rio e uma cidade pequena em São Paulo e quando eu estava aqui no Rio de Janeiro, via *tags* e outras coisas com muito mais frequência e eu gostava. Mas mesmo quando eu participei da Rede NAMI, eu não sabia muito bem, eu estava aprendendo, por isso acredito que elas ensinam muito mais a técnica do *spray* do que do *graffiti*, o que é essa ação de se articular na rua, mas agora está mudando um pouco. Então eu me entendi como grafiteira com as meninas da PPKREW, o que envolve a questão do afeto e o *graffiti* é isso. Saímos com nossos amigos do *graffiti* para pintar, os lugares em que escolhemos para trabalhar, que são lugares de afetos, os eventos que reúnem o pessoal e outras coisas que são sensíveis a nós.

AMORA: A questão da presença é muito importante para nós. E apesar de escrevermos nossos nomes em todos os lugares, não adianta nada se você não está presente. Quem não é visto, não é lembrado. Seja em eventos, amigos ou na rua.

SOLAR: É uma cultura muito oral e visual. Se não estiver presente, não há histórias como as que contamos para você. É importante conhecermos quem está no meio, até porque existem certas questões entre nós mesmos que aparece alguém querendo medir o senso de “mais rua” do que outros. Como se a frequência com quanto aparece suas pinturas significasse algo grandioso, mas não é. É importante estar presente, mas essa coisa de competição não tem sentido.

AMORA: E nessa disputa sem razão, tem a tríade: artista urbano, grafiteiro e *vandal*. Sendo que grafiteiro e *vandal* são coisas diferentes. Como se o *vandal*¹⁷⁵ fosse mais importante do que o grafiteiro, pois pega lugares sem autorização. E essa é uma das maiores preocupações dos homens na cena urbana. Enquanto que para nós, mulheres, a nossa preocupação é se vamos conseguir chegar em casa bem.

DIANA: Isso demonstra claramente preocupações diferentes entre as mulheres e

¹⁷⁵ Utiliza o *graffiti* como principal forma de expressão, mas se diferencia do estilo do *graffiti* tradicional, pois pinta sem alguma razão específica e alcança todos os lugares, sem critérios.

homens que estão na cena urbana. Mas existem homens preocupados com essas questões das mulheres?

SOLAR: Tem sim e ainda aproveito para citar nomes, porque é importante. Como: Poder Afro, Nobam e Mora.

AMORA: E aproveito para “puxar a sardinha” para os Irmãos Metralha. Pois sinto que eles trabalham muito sobre a questão da negritude e acho que isso une as pessoas, principalmente as negras. E outra pessoa que sempre incentiva, pelo menos a meu ver, é o Cruz¹⁷⁶. Ele é do *graffiti*, mas agora está para uma arte diversificada.

DIANA: E como última pergunta, gostaria de saber a relação dos nomes que vocês se reconhecem na cena urbana. Esses apelidos, pseudônimos e outros chamados são parte de alguma afetividade ou é uma questão de manter anonimato?

AMORA: Para mim, os dois. Eu acho que nos dias de hoje é muito difícil ser anônimo, a não ser que você seja muito radical com as redes sociais.

SOLAR: Penso que tem a ver com identidade mesmo, no sentido de que a Solar pode falar coisas que eu não poderia falar.

AMORA: Eu acho que independente da minha identidade, eu falaria. Mas eu me reconheço como Amora, porque gosto mais. Mas pode acabar acontecendo uma crise de identidade. Outra coisa que recentemente estava conversando com amigos, é que me parece que essa preocupação com o significado do nome é algo mais relacionado às mulheres. São nomes que geralmente são acompanhados de apelidos, brincadeiras, coisas que gostamos ou criamos, mas eu não conseguiria mudar de nome com muita facilidade como alguns, pois é uma questão relacionada à minha memória afetiva, e no final, é o meu nome.

DIANA: Obrigada meninas, por terem participado!

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM AMORA LII

Amora Lii. Depoimento gravado e transcrito, cedido à autora, Rio de Janeiro – RJ, 10/04/2019.

Realizada através de endereço eletrônico a partir de um roteiro de perguntas.

1. Qual é a relevância dos trabalhos urbanos?

¹⁷⁶ Artista que se volta a grafias de símbolos em diversas superfícies como muros, tecidos, papel, telas e peles.

AMORA LII: A arte urbana começou na idade da pedra. Acho que podemos partir desse princípio... Nossos ancestrais pintavam suas respectivas visões de realidade na parede por algum motivo. Eu vejo a rua falando aquilo que a sociedade regurgita, tolera, se curva. Isso é necessário.

2. Você se considera artista? Por quê?

AMORA LII: Foi um longo caminho de dores e ganhos até me considerar mulher artista. Desprezava os “artistas” pelo fato do mercado da arte ser cruel, exclusivo. Antes de artista, me considero uma ferramenta da expressão de quem eu sou, de tudo o que me trouxe até aqui sem sucumbir. Os lugares onde eu vou, as pessoas que cruzam meu caminho, tudo o que ganho e perco, devo à resistência de ser artista.

3. O que você acha das técnicas do stencil, grafite, lambe-lambe e do pixo?

AMORA LII: A pixação mudou a minha trajetória de uma maneira inexplicável. Todas as técnicas tem seu valor e peso... A pixação é a raiz da revolta, a necessidade de ir pra rua e sentir algo humano, é a crua expressão da revolta, é amizade, um mundo a parte do que as pessoas, em geral, não entenderiam.

4. Qual é a relação do Grafite com a pixação?

AMORA LII: O *graffiti* não existiria sem a pixação. Caminham lado a lado.

5. Você acha que o grafite, o stencil e o pixo podem ser considerados arte? E por quê?

AMORA LII: É arte, poesia, vontade, instinto, é estar presente diante de um chamado, um canto... Sair do conforto de casa na madrugada pra ir pra rua gastar tinta sem ganhar um centavo em troca tem que amar muito, tem que sentir, é algo latente. Se não existe esse desejo, a pessoa pode passar a vida pintando quadros belíssimos avaliados em milhões de dinheiros, escrevendo poesias emocionantes, mas nada realmente mudará. A rua muda, é moldada pelo pixador, pelas cores do *graffiti*, pelo cinza do concreto, pela voz de quem não tem voz.

6. Você acredita que o pixo é considerado à margem da arte em relação ao grafite? E por que disso?

AMORA LII: Sim, pela estética, claro. Se fosse bonitinho, colorido como o *graffiti*, seria outra história. Mas nem todo mundo tem paciência pra cores, formas e estética. Eu não tinha... A revolta me faz querer rabiscar tudo há muito tempo, expressar tudo o que sinto do jeito que sair, como sair. Se não fosse tinta, seria fogo nos racistas, nos políticos, nos homens abusados que não sabem se portar como seres humanos,

então é bom que seja tinta. Desde muito pequena eu já não me encaixava e tive o privilégio de viver com dignidade. E quem não tem? E quem não tem oportunidade de viver dignamente e vê na novela todo mundo com a vida ganha e perfeita, no condomínio de luxo, seguros e rodeados por suas grades? A sociedade tem, enraizada, os valores de posse, status, aparências apodrecidos. Muros separam. E eu amo quando pego essas paredes gigantes branquinhas, em silêncio.

7. O que você acha da arte urbana estar presente também em lugares institucionalizados como museus e galerias? Por quê?

AMORA LII: Acho ótimo e engraçado, inclusive tem pago nossas contas, toda vez que meu companheiro é chamado para expor em algum museu, galeria de arte é um sentimento de vitória, de estarmos conseguindo chegar “lá”, mas ao mesmo tempo é engraçado, a verdadeira essência não é essa, a felicidade de pintar na rua e fazer acontecer lá fora é muito mais emocionante, libertadora e especial. O artista tem mesmo que se beneficiar dessas oportunidades, por que não? A arte foi elitizada por tanto tempo... Ver uma exposição sobre pixação é algo fora da caixinha, do esperado. Isso é algo.

8. Você acha que a maioria das pessoas na cena de arte de rua são masculinas? E qual seria o motivo?

AMORA LII: Sim, isso é claro. Ser mulher é perigoso, sair na rua sozinha é o risco de precisar matar ou morrer numa situação que fere nossa liberdade. Isso corrói nosso espírito de muitas formas, uma delas é o lado artístico, o de “poder”, poder sair, poder fazer, poder. E nós podemos. As mulheres artistas que conheço colocam esses caras no chinelo.

9. Você acredita que hoje em dia o número de mulheres na cena urbana aumentou? Justifique.

AMORA LII: Aumentou. Nós somos a geração de mulheres despertas, sem medo.

10. As mulheres sofrem algumas barreiras na cidade? Justifique.

AMORA LII: Sim, as mulheres vivem para ultrapassar barreiras em todos os campos e situações possíveis. Na rua, os caras acham que são melhores, que o território é deles... Que pena.

11. Qual a importância da presença de mulheres na arte urbana?

AMORA LII: As mulheres são importantes e necessárias em qualquer lugar. Muitas mulheres já se aproximaram de mim através do que faço. Isso me inspira muito, saber que não estou sozinha, que toda essa luta para viver de arte vale a pena. A

importância das mulheres na arte é tremenda, principalmente pelo fato de que nós, quando juntas, temos o poder de fazer qualquer coisa.

12. Você se considera feminista? Por quê?

AMORA LII: Sou feminista porque fui criada por uma mulher que quebrou todas as barreiras impostas em sua vida com uma garra sobrenatural, sozinha, do zero. Sou feminista porque não me calo diante daquilo que não considero justo. Sou feminista porque há uma pequena parte de mim que não é revolta, e sim perdão. Imagina se quiséssemos vingança e não igualdade...

13. Seus trabalhos podem ser considerados parte do ideal feminista? Por quê?

AMORA LII: Sim. Ser mulher e fazer os caras engolirem lugares com meu nome estampado gigante é resistência, vejo que incomoda. Tatuado mulheres é sempre diferente, é outro flow¹⁷⁷, a sincronia acontece diferente. Mulheres têm capacidades ocultas, de intuição, resistência a dor. Ser mulher é, de fato, resistir.

14. Você acha que os trabalhos urbanos feministas alcançam algum tipo de resposta da própria cidade a eles?

AMORA LII: Com certeza, a arte tem um impacto diferente em cada pessoa. Não posso controlar esse impacto, por isso não me atento muito à opinião das pessoas com relação ao que faço na rua, então espero que seja o mais positivo possível, mesmo sabendo que também pode não ser.

15. Você se sente mais confortável em se reunir a grupos femininos na hora de fazer os trabalhos na rua ou não? E por quê?

AMORA LII: É sempre bom, assim como é bom sair com amigos homens. Com relação a isso, não tem diferença, é bom e emocionante quando fazemos algo que gostamos muito rodeados de amigos queridos.

16. Qual a sua sensação quando se está só em locais hostis e realizando seu trabalho?

AMORA LII: A de terminar o mais rápido possível.

17. Os trabalhos urbanos são capazes de ressignificar um lugar? Por quê?

AMORA LII: Qualquer trabalho urbano é uma renovação ao lugar, é como se a cidade estivesse sempre em constante mutação.

¹⁷⁷ Tradução do inglês: fluxo, ritmo. Estado de imersão e concentração em que uma pessoa está ao fazer uma atividade que lhe agrada, não o desgastando assim como uma tarefa que não queira fazer.

18. O local complementa a sua arte de acordo com seu contexto ou outras questões particulares?

AMORA LII: Sim, toda vez que me mudo é um lugar novo para explorar como moradora e poder passar vendo meus nomes. A sensação de passar por um nome em um momento comum do dia é engraçada. Eu sei, mas ninguém sabe.

19. Você realiza seus trabalhos no Rio de Janeiro? Em caso de sim, qual é a sua opinião sobre a relação da cidade com arte urbana? Como por exemplo, comentários das pessoas, registros fotográficos e escritos, e visibilidade das intervenções. E se não, existe alguma percepção de outros lugares sobre o pixo que chamou sua atenção?

AMORA LII: Sim, a cidade não comporta mais gente, mais carros, mais poluição, mais perigo, menos oportunidades. Essa urgência é tanta que os pixos transbordam, gritam. Como já disse, a cultura de rua mudou minha vida. Conheci pessoas incríveis através disso, conexões que jamais imaginaria, nem no sonho mais louco, que aconteceriam. As pessoas da minha geração que se aproximaram por gostar e apoiar são incríveis, queridas, sempre se tornam amigos. Recebo fotos, já vi reportagens com nomes meus ao fundo, são muitas histórias...

20. Existe algum lugar específico em que seu trabalho mais se manifesta? Onde? Por quê? E se não, justificativa.

AMORA LII: No quintal de casa é sempre bom, já morei em vários lugares do Rio, desde a favela até bairro da zona sul, sempre ralando muito. Pertinho de casa é só lazer, levo meu cachorro, posso passar um tempo sossegada criando algo, me divertindo, aproveitando mais, sem medo.

21. Qual a sua relação com a cidade? E com sua memória afetiva?

AMORA LII: Eu amo essa cidade, mas infelizmente estamos entregues à crueldade e inutilidade dos homens eleitos para regê-la, assim como acontece com nosso país, no mundo. Minhas memórias vivendo aqui são o que me mantém aqui. Sinto que nasci no lugar certo, mas são tempos sombrios.

22. Você acredita que a memória da cidade é construída pela conjunção de outras memórias? E é expressa nos trabalhos urbanos (na relação entre subjetividade da memória que é transpassada para suas linguagens e manifestações artísticas na rua)?

AMORA LII: Acho que a memória da cidade é construída por todos nós, assim como manifestações artísticas são parte da memória visual do nosso entorno, a cidade e

sua memória é o reflexo do que somos no dia-a-dia, de como cuidamos, vivemos, somos seres presentes aqui. Isso inclui todo o contexto histórico, não só da cidade, mas do Brasil, do mundo. Tudo é influência, o passado e presente estão sempre conectados na arte, seja esta qual for.

23. A memória da cidade pode estar relacionada ao seu trabalho? Como?

AMORA LII: Pode, e está, na minha memória, por exemplo... Essa cidade já me presenteou com tanto amor, crescimento, pessoas e momentos incríveis, mas também é motivo de revolta e desespero, muita dor. Viver no Rio de Janeiro é um desafio diário, cidadãos são assassinados todos os dias pelo Estado, e você vê, o nosso povo sofre calado, sem voz. O que acontece com o Brasil? O que fazer vendo os meus morrendo, sendo perseguidos por serem quem são? Negros, mulheres, LGBTQ+, pessoas? Meu trabalho não é nada diante disso. No Brasil, artista é quem tem fama, quem tá na novela, na TV... É esse o artista que as pessoas são manipuladas a apreciar. Na verdade, arte é isso que o meu povo tem feito: sobreviver numa selva, entre projéteis e lágrimas. Lá na favela, o contexto é outro.

24. Você acha que sua arte faz parte da memória visual da cidade, como conjunto documental da paisagem?

AMORA LII: Às vezes, recebo fotos de pessoas que não conheço em lugares onde fiz alguma intervenção, já vi em algumas reportagens/matérias, conheci muita gente bacana através dessa arte. Toda vez que isso acontece tenho uma sensação muito boa de conexão, de que isso vale a pena por poder me conectar à vida do outro assim, por acaso. Tudo o que vemos, sentimos, fica no nosso subconsciente, muitas vezes não lembramos, mas está ali... Tem pessoas que vejo nos muros desde pequena, nomes que me marcaram desde pequena e estão aí, até hoje, nas ruas... Quem passa, vê. E vai ser sempre assim.

25. Você tem alguma memória mais forte sobre a realização de um trabalho? Como foi?

AMORA LII: São muitas memórias de adrenalina misturada ao amor maluco por isso... Um morador pixador já me reconheceu enquanto eu fazia um trabalho, uma vez eu e meu companheiro estávamos terminando uma intervenção e eu de olho na rua, vi uma viatura e nós nos adiantamos. Passou outra, e mais outra... No total foram 14 viaturas que passaram por nós, já distantes da visão dos caras... Nessas horas, você sabe que teu santo tá ali, te dando visão de coruja, guardando a tua frente.

26. Na sua opinião, sua arte atinge as pessoas de que forma?

AMORA LII: Da forma como elas se veem.

27. Quando você começou a realizar trabalhos em espaço urbano? Qual foi a motivação dessa atitude?

AMORA LII: Era madrugada, eu tinha uns 15 anos, sei lá... Senti que tinha que sair, precisava sair de casa urgentemente, todos dormindo. Peguei meu patins, um canetão terrível permanente que eu tinha, aqueles de escrever em papelão. Chovia de leve, eu saí pela rua, vi a primeira parede branca e escrevi “a faca do menor é amolada pela incerteza...” e escutei uma voz gritando, de alguma janela “vai morrer, pixador, vai levar tiro” felizmente eu estava de capuz, e entrei na primeira rua numa velocidade que nem sabia que minhas rodas chegavam.

No dia seguinte, terminei a frase com “a faca do menor é amolada pela incerteza de um novo dia”, essa pixação ficou lá por uns 4 anos. Foi a primeira, depois disso, a parede foi tomada inteira por pixações.

28. Como você se organiza para realizar seus trabalhos na rua? Você agrega grupos, marca datas, vai de acordo com a oportunidade ou outros motivos? E por quê?

AMORA LII: Não. É tudo de momento, mesmo. Quando surge a urgência, nós vamos... É assim.

29. Em geral, por que são utilizados os apelidos e codinomes das pessoas que estão na cena urbana? Essa omissão das verdadeiras identidades é uma questão de segurança, afinidade, ou outra coisa...? O que você acha?

AMORA LII: Fazer isso é viver uma vida dupla. Acho que é por isso. Já me vi em muitas situações em que tive que fingir ser alguém que não sou, pela convencionalidade do sistema. Trabalhava num restaurante caríssimo, e estava numa conversa em que o pessoal dizia que *graffiti* é lindíssimo, mas que pixação é um nojo, terrível... E ali, eu tinha que ser outra pessoa, que não é nem a Amora, nem a Tai, nada que tem a ver com a minha identidade. Minha identidade, fora do contexto de funcionária, seria colocar minha voz ali dizendo o que acho e por que acho. Mas jamais mentiria, afirmei que pixação é “brabo mesmo”, e cada um entendeu como quis.

30. Sobre sua relação com seu nome artístico, de Amora: Por que você usa este nome? O que ele significa para você?

AMORA LII: Tem Amora que vem docinha, mas tem umas que vem surpreendentemente ácidas. Sou meio assim, 8 ou 80... Amora ao contrário é Aroma, a folha de Amora tem mais cálcio que o leite, Amora é antiinflamatório, é antioxidante. Tem gente que acha que é Aurora, pode ser o que for. Mas é.

31. Qual o trabalho urbano que mais te marcou e por quê? (Pode ser mais de um exemplo e ser de outros artistas).

AMORA LII: Todos os trabalhos que me conectaram ao destino de pessoas queridas me marcaram. Conheci meu companheiro de vida através da arte e sou muito grata por isso. Um trabalho que me marcou muito foi um muro que fiz com desenhos para Marielle, e do outro lado dele assinei meu nome. Um dia um amigo veio me dizer que esse vidro, onde estava meu nome, tinha a marca de um tiro. E tinha mesmo.