

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS
DOUTORADO

CRISTIANE PENNING PAULI DE MENEZES

**UMA ETNOGRAFIA DOS CORPOS ALIADOS NA BUSCA DO
RECONHECIMENTO E DO DIREITO À CIDADE: A PERFORMANCE NARRATIVA
DAS MULHERES NO GRAFFITI ILEGAL NO BRASIL E EM PORTUGAL**

Novo Hamburgo

2021

CRISTIANE PENNING PAULI DE MENEZES

**UMA ETNOGRAFIA DOS CORPOS ALIADOS NA BUSCA DO
RECONHECIMENTO E DO DIREITO À CIDADE: A PERFORMANCE NARRATIVA
DAS MULHERES NO GRAFFITI ILEGAL NO BRASIL E EM PORTUGAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Processos e Manifestações Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha

Novo Hamburgo

2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Menezes, Cristiane Penning Pauli de.

Uma etnografia dos corpos aliados na busca do reconhecimento e do direito à cidade : a performance narrativa das mulheres no graffiti ilegal no Brasil e em Portugal / Cristiane Penning Pauli de Menezes. – 2021.

385 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2021.

Inclui bibliografia e apêndice.

“Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha”.

1. Cidadania. 2. Espaço. 3. Gênero. 4. Grafismos urbanos. 5. Teoria do reconhecimento. I. Título.

CDU 39

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

CRISTIANE PENNING PAULI DE MENEZES

Tese de Doutorado, com o título “**Uma etnografia dos corpos aliados na busca do reconhecimento e do Direito à Cidade: a performance narrativa das mulheres no graffiti ilegal no Brasil e em Portugal**”, submetida à banca examinadora, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha (Feevale)
Orientadora

Profa. Dra. Cornélia Eckert (UFRGS)

Profa. Dra. Laura Marcela Ribeiro Rueda (Feevale)

Prof. Dr. Ricardo Campos (NOVA FCSH)

Novo Hamburgo, fevereiro de 2021.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho apenas foi possível com o auxílio e persistência de algumas pessoas.

O meu agradecimento precisa começar pelas minhas parceiras de pesquisa. Foram elas que me ensinaram mais sobre a pluralidade do *ser mulher*. Me ensinaram sobre resistência e voz. Com elas cresci.

Todas as mulheres, vozes desta tese, foram extremamente essenciais para o desenvolvimento e sucesso da pesquisa proposta. Agradeço, de forma especial, à *Zen*, que me inseriu no circuito das mulheres grafiteiras com muita cumplicidade e paciência, sendo a mediadora na minha relação com as demais parceiras de pesquisa. Foi ela, também, quem inaugurou minha curiosidade sobre os grafismos feitos por mulheres. No curso da pesquisa a vi crescer, terminar uma graduação, dar à luz a um filho e seguir na luta. Para ela, toda a minha gratidão e reconhecimento.

Além de tudo, *Zen* me presenteou com a imagem utilizada na capa desta tese, deixando uma lembrança de um período de muito aprendizado e crescimento mútuo.

Com a imagem feita por *Zen*, Silvana, minha prima, fez a capa desta tese. Ela traduz sentimentos em imagens. Sou grata a ela por tanto amor e cumplicidade.

Agradeço ao meu esposo, Bruno, por incentivar a pesquisadora que há em mim. Por sempre conseguir despertar o meu melhor, ficando ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço à minha família, Lino, Anêmia, Guilherme, Letícia, Marco, Miriam, Daniel, Silvana, Martina, Davi e Lavínia, que entenderam os momentos em que abdiquei da família em prol deste trabalho. São eles os responsáveis pelo meu agradecer de todos os dias.

Agradeço à minha amiga e sócia Francini Feversani, pela compreensão, carinho e aprendizado. Sou melhor depois que ela entrou na minha vida. Minha admiração por ela é imensurável. Também agradeço ao meu sócio Guilherme Santos, que me incentivou a concluir este trabalho, sempre trazendo uma palavra de incentivo e carinho. Eu não poderia ter mais sorte na vida. No pior momento de trabalho, eles não hesitaram em me incentivar a tirar períodos para a dedicação da escrita. Isso não tem preço.

Da mesma forma, faço um agradecimento especial à equipe do meu escritório: Cristian Reginato e Raiane Schneider. Vocês foram meu porto seguro muitas vezes. Sou grata por isso.

Com todo meu amor, agradeço à minha orientadora, Ana Luiza Carvalho da Rocha, por ser uma fonte de inspiração nos meus dias. Uma pesquisadora ímpar e uma ser humana inesquecível. Levarei comigo os ensinamentos acadêmicos e também os de vida.

Da mesma forma, ressalto o meu agradecimento mais puro ao professor Ricardo Campos, que me recebeu em Lisboa para o período sanduíche da pesquisa, me fornecendo as bases necessárias para trilhar de forma plena e tranquila o caminho do estudo em Portugal. Estar fora de casa foi desafiador e a mão do professor Ricardo deixou tudo mais leve.

Meu muito obrigada aos meus alunos, professores, colegas e todos que contribuíram para a finalização desta importante trajetória.

Meu muito obrigada àqueles que me fizeram descobrir o sentido da amizade: Julia, Thamires, Mariane, Alberto, Fernanda, Ian, Joyce, Madalena, Karen, Franciele, Pietro e Cristiano. Levarei vocês comigo para sempre. Vocês me inspiram!

Da mesma forma, fica o meu agradecimento aos colegas que fizeram meu caminho no Doutorado mais doce: Candisse, Ricardo e Chiquinho. Vocês sempre estarão nas minhas melhores memórias.

Ainda, ao final da trajetória, conheci outra mulher empoderada que me auxiliou na correção do português, das normas, mas também pensou comigo o feminismo. Com ela aprendi. Obrigada, Carol Pilger. Fostes muito mais do que eu poderia imaginar.

Ninguém é feliz sozinho.

Ninguém constrói sonhos sozinho.

*Cê fica em choque por saber que eu não sou submissa
E quando eu tenho voz 'cê grita "ah lá a feminista!"
Não aguenta pressão, arruma confusão
Para que 'tá feio, irmão!
Respeita as mina
Toda essa produção não se limita a você
Já passou da hora de aprender
Que o corpo é nosso, nossas regras, nosso direito de ser
Respeita as mina!*

*Compositores: Keylla Cristina Dos Santos Batista / Ricardo Bonadio
Letra de Respeita as Mina © Universal Music Publishing Group*

RESUMO

As dinâmicas culturais nas sociedades complexas moderno-contemporâneas, em sua feição urbana-industrial, notadamente heterogêneas e descontínuas, marcam a vida social com tensões e conflitos cotidianos, contrapondo indivíduos e/ou grupos sociais no seu interior. Nesta perspectiva, a presente tese traz como tema principal o fortalecimento da emancipação feminina no âmbito da ocupação dos espaços públicos, pela mão dos estudos dos grafismos urbanos, tendo como referência um estudo etnográfico na cidade gaúcha de Santa Maria, no Brasil, e na cidade de Lisboa, em Portugal. Parte-se da hipótese de que os grafismos urbanos são utilizados como um mecanismo de inserção e emancipação das mulheres no espaço público, que se expõem na cidade policialesca com a pretensão de saltar de um contexto de invisibilidade para um patamar de reconhecimento, buscando, assim, a efetivação da garantia do Direito à Cidade. Com isso, redescobrem o vivenciar da cidadania formada em meio às violências experienciadas. Com relação às escolhas metodológicas, o estudo utiliza-se de técnicas e procedimentos do método etnográfico como, por exemplo, a observação participante. A realização da pesquisa de campo dá-se a partir do diálogo com os estudos de caso, com o objetivo de analisar as questões de gênero, espaço público e arte urbana nos diferentes contextos pesquisados. Em especial, a técnica aplicada é pautada na etnografia multissituada de rua e visual, a partir do uso de entrevistas não diretivas, de estudos de narrativas biográficas, construção de redes sociais, escritas de diários de campo, cartografias, estudos de trajetória social e registros audiovisuais de campo. Como resultado, percebe-se que as mulheres grafiteiras, sob diversas óticas, buscam a resistência às estruturas de poder e de dominação que, de forma sistêmica, estão presentes no cotidiano, tanto da esfera privada quanto da pública. Assim, com os grafismos urbanos, buscam o reconhecimento e a efetivação do Direito à Cidade.

Palavras-chave: Cidadania. Espaço. Gênero. Grafismos Urbanos. Teoria do Reconhecimento.

ABSTRACT

Cultural dynamics in complex modern-contemporary societies, in their urban-industrial aspect, notably heterogeneous and discontinuous, mark social life with daily tensions and conflicts, contrasting individuals and / or social groups within. In this perspective, this thesis has as its main theme the strengthening of female emancipation within the scope of the occupation of public spaces, by means of the studies of urban graphics, having as reference an ethnographic study in the city of Santa Maria, Brazil, and in the city from Lisbon, in Portugal. It starts with the hypothesis that urban graphics are used as a mechanism for the insertion and emancipation of women in the public space, who are exposed in the police city with the intention of jumping from an invisibility context to a level of recognition, thus seeking, the effective guarantee of the Right to the City. With this, they rediscover the experience of citizenship formed in the midst of experienced violence. With regard to methodological choices, the study uses techniques and procedures of the ethnographic method, such as, for example, participant observation. The realization of the field research takes place from the dialogue with the case studies, with the objective of analyzing the issues of gender, public space and urban art in the different contexts researched. In particular, the applied technique is based on multisituated street and visual ethnography, based on the use of non-directive interviews, studies of biographical narratives, construction of social networks, field diary writing, cartography, social trajectory studies and records field audiovisuals. As a result, it is clear that graffiti women, from different perspectives, seek resistance to the structures of power and domination that, in a systemic way, are present in daily life, both in the private and public spheres. Thus, with urban graphics, they seek the recognition and realization of the Right to the City.

Keywords: Citizenship. Genre. Recognition Theory. Space. Urban graphics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página grupo Facebook <i>Graffiti Mulher Cultura de Rua!</i>	41
Figura 2 – Página grupo Facebook <i>Graffiti Só Minas</i>	41
Figura 3 – Página Facebook <i>Ruas que falam</i>	42
Figura 4 – Informações página Facebook <i>Ruas que falam</i>	43
Figura 5 – Síntese do município de Santa Maria	49
Figura 6 – Pirâmide etária de Santa Maria.....	50
Figura 7 – Bairros de Santa Maria.....	51
Figura 8 – Rede de artistas tendo por centro <i>Zen</i>	54
Figura 9 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região periférica	56
Figura 10 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região periférica	57
Figura 11 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região periférica	58
Figura 12 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	59
Figura 13 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	60
Figura 14 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	61
Figura 15 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	62
Figura 16 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	63
Figura 17 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região periférica	64
Figura 18 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	64
Figura 19 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – trilhos do trem	65
Figura 20 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	65
Figura 21 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	66
Figura 22 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região periférica	67
Figura 23 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – trilhos do trem	67
Figura 24 – Graffiti ilegal de <i>Zen</i> em Santa Maria – região central	68
Figura 25 – Graffiti ilegal de <i>Gatuna</i> em Santa Maria – região central	69
Figura 26 – Graffiti ilegal de <i>Gatuna</i> em Santa Maria – região central	70
Figura 27 – Graffiti ilegal de <i>Gatuna</i> em Santa Maria – região central	71
Figura 28 – Graffiti ilegal de <i>Gatuna</i> em Santa Maria – região central	72
Figura 29 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	74
Figura 30 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central	75
Figura 31 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	76
Figura 32 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	77

Figura 33 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	77
Figura 34 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	78
Figura 35 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	79
Figura 36 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	80
Figura 37 – Graffiti ilegal de <i>Bruja</i> em Santa Maria – região central.....	81
Figura 38 – Localização do Ginásio do Oreco	83
Figura 39 – Intervenções artísticas nas paredes do Ginásio do Oreco.....	84
Figura 40 – Cartografia do Ginásio do Oreco.....	84
Figura 41 – Intervenção do <i>Sopa das Minas</i> no Ginásio do Oreco.....	85
Figura 42 – Evento <i>Sopa das Minas</i>	86
Figura 43 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	87
Figura 44 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	87
Figura 45 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	88
Figura 46 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	88
Figura 47 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	89
Figura 48 – Graffiti legal de <i>Pópis</i> em Santa Maria.....	89
Figura 49 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	91
Figura 50 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	92
Figura 51 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	92
Figura 52 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	93
Figura 53 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	93
Figura 54 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	94
Figura 55 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	95
Figura 56 – Arte de <i>Marcela E.</i> em muro do Centro de Santa Maria	95
Figura 57 – Rede de artistas tendo por centro professor Ricardo Campos	105
Figura 58 – Divulgação do evento <i>A Lata Delas</i> no perfil da <i>Galeria de Arte Urbana</i>	106
Figura 59 – <i>Margarida Fleming</i> e <i>Tamara Alves</i>	107
Figura 60 – Início de graffiti de <i>Margarida Fleming</i>	108
Figura 61 – Utilização de guindaste para pintura em parede.....	109
Figura 62 – <i>Patrícia Mariano</i> durante produção de graffiti	110
Figura 63 – Detalhe de graffiti de <i>Patrícia Mariano</i>	110
Figura 64 – <i>Tamara Alves</i> durante produção de graffiti	111
Figura 65 – Detalhe de graffiti de <i>Tamara Alves</i>	112

Figura 66 – Detalhe de graffiti de <i>Tamara Alves</i>	113
Figura 67 – Detalhes das latas de tinta utilizadas	114
Figura 68 – Detalhes dos materiais utilizados	114
Figura 69 – Arte quase finalizada de <i>Margarida Fleming</i>	115
Figura 70 – Finalização de graffiti de <i>Patrícia Mariano</i>	116
Figura 71 – Finalização de graffiti de <i>Patrícia Mariano</i>	116
Figura 72 – Arte de <i>Maria Imaginário</i> (esquerda) e <i>Tamara Alves</i> (direita)	117
Figura 73 – The Guardian – <i>Obey</i>	120
Figura 74 – Perfil de <i>Snow</i> no Instagram	123
Figura 75 – Intervenções conjuntas de <i>Snow</i> e <i>Danse 127</i> no espaço público	124
Figura 76 – <i>Patrícia Mariano</i> no projeto <i>A Lata Delas</i>	125
Figura 77 – Graffiti de <i>Maria Imaginário</i> no projeto <i>A Lata Delas</i>	127
Figura 78 – Idade das parceiras de pesquisa	170

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2 CAMINHOS METODOLÓGICOS: ETNOGRAFIA NO CIRCUITO DO GRAFFITI ILEGAL	22
2.1 PERCURSOS DE UMA PESQUISA NO CONTEXTO URBANO DAS SOCIEDADES COMPLEXAS	23
2.2 ETNOGRAFIA VISUAL E DE RUA: OS RELEVOS DA PESQUISA MULTISSITUADA	29
2.3 NEM LONGE, NEM PERTO: OS CIRCUITOS CONSTRUÍDOS PELA NETNOGRAFIA	36
3 UMA ANTROPÓLOGA NA CIDADE: AS CORES DOS MUROS DE SANTA MARIA.....	46
3.1 O CONTEXTO METROPOLITANO DE SANTA MARIA.....	48
3.2 A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA EM SANTA MARIA.....	53
3.2.1 <i>Zen</i>	55
3.2.2 <i>Gatuna</i>	68
3.2.3 <i>Bruja</i>	73
3.2.4 <i>Pópis</i>	81
3.2.5 <i>Marcela E.</i>	90
4 UMA ANTROPÓLOGA NA CIDADE: AS CORES DOS MUROS DE LISBOA	97
4.1 O CONTEXTO METROPOLITANO DE LISBOA	99
4.2 A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA EM LISBOA E A REDE DAS MULHERES COM SPRAY NAS MÃOS.....	105
4.2.1 <i>Danse 127</i>	121
4.2.2 <i>Snow</i>	122
4.2.3 <i>Patrícia Mariano</i>	125
4.2.4 <i>Maria Imaginário</i>	126
5 NÃO É MAIS DO MESMO! UMA REVISÃO DAS TEORIAS CRIMINOLÓGICAS ATRELADAS AOS ESTUDOS DO GRAFFITI ILEGAL PRATICADO POR MULHERES	128
5.1 OS LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA NA URBE: CONSTRUTOS LEGAIS E SOCIOANTROPOLÓGICOS	129
5.2 O OLHAR CRIMINALIZADOR DOS GRAFISMOS URBANOS NO BRASIL E EM PORTUGAL.....	136
5.3 A ABERTURA DO SUJEITO DO FEMINISMO NA MODERNIDADE TARDIA, O LUGAR DAS MULHERES NO GRAFFITI ILEGAL E AS TEORIAS CRIMINOLÓGICAS QUE PERMEIAM A DISCUSSÃO DOS GRAFISMOS.....	145

6 O RENASCER DA TEORIA DO RECONHECIMENTO A PARTIR DAS DICUSSÕES DE GÊNERO: A BUSCA PELA EFETIVAÇÃO DO DIREITO À CIDADE.....	157
6.1 A TEORIA DO RECONHECIMENTO DE AXEL HONNETH E SUA IMPORTÂNCIA PARA A COMPREENSÃO DO ESPAÇO OCUPADO PELAS MULHERES NA CIDADE.....	157
6.2 OS GRAFISMOS URBANOS COMO MECANISMO PARA A BUSCA DA CONSOLIDAÇÃO DO DIREITO À CIDADE	164
6.3 O DIREITO À CIDADE MULTIFACETADA E SUA RELAÇÃO COM A EXPERIÊNCIA FEMININA NA URBE.....	174
7 MULHERES (RE)CONHECENDO O CONCEITO DE CIDADANIA NA URBE A PARTIR DO MOVIMENTO FEMINISTA CONTEMPORÂNEO	183
7.1 AS DIMENSÕES DO CONCEITO DE CIDADANIA.....	183
7.2 A INQUIETA RELAÇÃO DE CIDADANIA E GÊNERO: A IMPORTÂNCIA DO MOVIMENTO FEMINISTA CONTEMPORÂNEO	189
7.3 VULNERABILIDADES URBANAS E CIDADANIA: O DESACORTINAR DAS VIOLÊNCIAS NASCIDAS NO ÂMBITO DOS DESLOCAMENTOS FEMININOS DENTRO DO ESPAÇO PÚBLICO.....	196
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
REFERÊNCIAS.....	212
APÊNDICE A – Memorial	226
APÊNDICE B – Cartografia do Ginásio do Oreco em Santa Maria	228
APÊNDICE C – <i>Diário de Campo 1</i>.....	241
APÊNDICE D – <i>Diário de Campo 2</i>.....	244
APÊNDICE E – <i>Diário de Campo 3</i>.....	248
APÊNDICE F – <i>Diário de Campo 4</i>.....	250
APÊNDICE G – <i>Diário de Campo 5</i>	252
APÊNDICE H – <i>Diário de Campo 6</i>.....	263
APÊNDICE I – Questionário <i>Zen</i>	269
APÊNDICE J – Questionário <i>Bruja</i>	275
.....	275
APÊNDICE K – Questionário <i>Gatuna</i>.....	280
APÊNDICE L – Entrevista <i>Pópis</i>	285

APÊNDICE M – Narrativa biográfica de <i>Marcela E.</i>	287
APÊNDICE N – <i>Diário de Campo 7</i>	298
APÊNDICE O – <i>Diário de Campo 8</i>	312
APÊNDICE P – <i>Diário de Campo 9</i>	324
APÊNDICE Q – <i>Diário de Campo 10</i>	336
APÊNDICE R – <i>Diário de Campo 11</i>	341
APÊNDICE S – Entrevista com a <i>Galeria de Arte Urbana (GAU)</i> de Lisboa	362
APÊNDICE T – Questionário <i>Snow</i>	368
APÊNDICE U – Questionário <i>Danse 127</i>	371
APÊNDICE V – Questionário <i>Maria Imaginário</i>	376
.....	376
APÊNDICE W – Questionário <i>Patrícia Mariano</i>	380

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente tese traz como tema central de análise a emancipação feminina no espaço público por meio dos grafismos urbanos, tendo como referência um estudo etnográfico na cidade gaúcha de Santa Maria, no Brasil, e na cidade de Lisboa, em Portugal, no período compreendido entre 2017 e 2020.

A pesquisa busca corporificar um grupo social específico, compreendido por mulheres pertencentes aos segmentos de camadas médias urbanas, que se identificam enquanto grafiteiras e que se inserem nos espaços urbanos transformando a paisagem e aplicando nos muros cores e assinaturas de forma não autorizada, ou seja, ilegal.

Dessa forma, o interesse do estudo é voltado às mulheres grafiteiras que se inserem na urbe em situações de ilegalidade e, assim, dedica-se a desvelar as práticas dessas mulheres no âmbito do graffiti ilegal. A escolha do recorte ilegal se deu, pois, essas mulheres experimentam vivências díspares de exposição quando em comparação as mulheres que ocupam os espaços de forma autorizada.

Nessa toada, busca-se responder os seguintes problemas de pesquisa:

a) A prática de grafismos urbanos configura um mecanismo apto a fortalecer a emancipação feminina a partir dos construtos da Teoria do Reconhecimento e do Direito à Cidade?

b) Quais as vulnerabilidades experimentadas pelas mulheres na cidade policialesca e quais as violências descortinadas que mutam a sua noção de cidadania?

c) O que muda e o que permanece ao analisar as questões de gênero e de grafismos urbanos ilegais no contexto de Santa Maria/Brasil em face aos desdobramentos da pesquisa em Lisboa/Portugal?

Em síntese, esta tese sustenta o pressuposto de que os grafismos no espaço urbano contemporâneo configuram um mecanismo utilizado pelas mulheres de diferentes segmentos sociais para atingir sua emancipação no espaço público e, ao mesmo tempo, auxiliam na busca pela efetividade do Direito à Cidade.

Nesse palmilhar, a Teoria do Reconhecimento, de Axel Honneth [1992] (2003), ganha um espaço importante no estudo ora apresentado, uma vez que o autor analisa o reconhecimento como um meio para a emancipação, tendo em vista que a luta social

pelo almejo ao reconhecimento incentiva ações coletivas e verdadeiras transformações sociais.

Assim, quando as mulheres saem do ambiente privado e arriscam-se na cidade policialesca buscando a inserção de seus grafismos, enfrentando leis, polícia e moralidade, almejam seu reconhecimento no espaço público. Com isso, os grafismos urbanos femininos assumem roupagem emancipatória em um ambiente historicamente reconhecido pela presença masculina.

Parte-se de um objetivo geral: analisar em que medida os grafismos urbanos são utilizados como um mecanismo de inserção e emancipação de mulheres no espaço público, fazendo com que abandonem um contexto de invisibilidade, galgando um patamar de reconhecimento e protagonismo.

Os objetivos específicos são assim delineados:

a) Apresentar os percursos de uma pesquisa no contexto urbano das sociedades complexas, a partir dos construtos da etnografia multissituada de rua e visual e da netnografia;

b) Apresentar o contexto da cidade de Santa Maria/Brasil em face dos desdobramentos da pesquisa em Lisboa/Portugal;

c) Desenvolver os conceitos legais e socioantropológicos dos grafismos urbanos;

d) Problematizar a abertura do sujeito do feminismo na contemporaneidade e aproximar sua relação com as mulheres grafiteiras;

e) Apresentar as teorias criminológicas que permeiam a discussão dos grafismos, trazendo aspectos críticos que afastam as mulheres da produção teórica;

f) Expende a Teoria do Reconhecimento traçando sua importância para efetivação do Direito à Cidade;

g) Descortinar as dimensões do conceito de cidadania abordando a relação entre cidadania e gênero;

h) Externar as violências nascidas no âmbito do deslocamento das mulheres entre o espaço privado e público.

Para alcançar tais objetivos, o sumário comporta seis capítulos, organizados em três partes, além das considerações iniciais e das considerações finais. A primeira parte da tese é composta por três capítulos.

Assim sendo, no capítulo 2 busca-se apresentar os caminhos metodológicos dentro do espectro das sociedades complexas, apresentando as categorias da

etnografia multissituada de rua e visual, tendo em vista a escolha metodológica dar-se no contexto do Brasil e de Portugal, além da apresentação das peculiaridades da pesquisa netnográfica no âmbito de uma prática que é criminalizada. O capítulo 2 é o único que pouco imbrica a etnografia no Brasil e em Portugal com a teoria conceitual do tema. A escolha deu-se levando em consideração que o objetivo é apresentar a metodologia aos leitores. Já os cinco capítulos subsequentes, buscam construir a teoria a partir dos dados etnográficos produzidos no campo.

Nesse sentido, os capítulos 3 e 4 possuem como objetivo trazer os recortes etnográficos de Santa Maria/Brasil e Lisboa/Portugal, para verificar no que as dinâmicas culturais combinam e no que se estranham, apresentando a rede das mulheres grafiteiras e o contexto urbano em que estão inseridas.

É importante esclarecer que em alguns momentos da tese, a escrita é pessoalizada e se dá em primeira pessoa em razão dos aspectos que refletem sobre a imersão etnográfica e a observação participante da autora, assim como a narração dos diários de campo.

Na primeira parte da tese utiliza-se Luiz Eduardo Robison Achutti (1997, 2004), com seus estudos sobre fotoetnografia; George Marcus (2018), com os construtos da etnografia multissituada e Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert (2005, 2008, 2013) com a etnografia de rua.

Na sequência, a segunda parte da tese é composta por três capítulos. Assim, na quarta seção teórica – capítulo 5 –, o objetivo central é apresentar o conceito de grafismos urbanos. Para tanto, são analisados os conceitos que permeiam os grafismos urbanos junto das previsões constantes na atual legislação brasileira e portuguesa. Ato contínuo, é apresentado o recorte da mulher no contexto dos grafismos urbanos, traçando uma crítica às teorias criminológicas que permeiam essas manifestações, uma vez que foram construídas a partir de experiências masculinas.

Nesse momento, o aporte teórico é pautado com a teoria *queer* de Judith Burtler (2003), nos construtos epistemológicos sobre arte urbana cunhados pelo professor Ricardo Campos (2010, 2019). Ainda, busca-se a problematização das teorias referentes à criminologia cultural, a partir de Jeff Ferrell (1993, 2010, 2012, 2018).

No capítulo 6, também teórico, o objetivo primordial é traçar um paralelo entre os grafismos urbanos e o conceito de Direito à Cidade, a partir de Henri Lefebvre (2001, 2006), trazendo seu entrelaçamento com o conceito de sustentabilidade,

notadamente ético e social, para compreender a ideia de Direito à Cidade Sustentável. As questões atreladas à sustentabilidade são procuradas nas ideias de Ignacy Sachs (1994) e Juarez Freitas (2012).

O Direito à Cidade é apresentado junto à Teoria do Reconhecimento, de Axel Honneth (2003), buscando demonstrar que as mulheres que se colocam na situação de rua buscam reconhecimento, ao contrário dos homens, que possuem uma ligação direta com o conceito de tédio, desenvolvido no âmbito dos estudos da criminologia cultural.

Por fim, no sexto capítulo teórico, o intuito é apresentar a relação criada no entrecruzamento do conceito de gênero e de cidadania, buscando descortinar as violências vivenciadas pelas mulheres em situação de rua, notadamente no deslocamento do espaço privado para o espaço público.

Aqui busca-se trazer as contribuições de gênero de Judith Butler (2019), Angela Davis (2016) e bell hooks¹ (2019). Além disso, o cruzar com a sensação de cidadania é encontrada em James Holston (2013) e Teresa Caldeira (2000).

No que se refere à justificativa, oportuno referir que a tese se firma em três pilares primordiais: o social, o acadêmico e o pessoal. No que tange ao patamar social, a pesquisa se justifica pelas dinâmicas culturais que modificam o cotidiano da sociedade. Essa característica heterogênea e descontínua gera tensões, conflitos e estranhamentos que ganham na pesquisa acadêmica um palco para discussão. Assim, a inserção das mulheres no espaço público a partir dos grafismos urbanos, encaixa-se nessas novas nuances do campo social e antropológico.

Não obstante, no que tange à justificativa acadêmica, é imperioso auferir que o recorte desta pesquisa guarda ineditismo, isso porque ao pesquisar no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes as palavras “graffiti + mulheres + reconhecimento + Direito à Cidade” o que se percebe é a referência de mais de dois milhões² de trabalhos, contudo, nenhum deles imbrica a Teoria do Reconhecimento e o Direito à Cidade às mulheres grafiteiras.

Seja como for, oportuno destacar que algumas pesquisas em artigos científicos³ cruzam a Teoria do Reconhecimento de Axel Honneth aos movimentos

¹ A autora assina seu nome com letra minúscula, comportamento político adotado para reforçar o fato de que o mais importante em suas obras são os conteúdos e não a sua pessoa.

² Precisamente 2.839.45 de Teses até 15 de dezembro de 2020.

³ Rosângela M. Schulz (2010) escreveu sobre “As contribuições da Teoria do Reconhecimento no entendimento das lutas sociais de mulheres em condições de extrema pobreza”. Maria Clara Ramos

feministas e fizeram problematizar a questão que permeia as mulheres grafiteiras, porém, não foi encontrado nenhum estudo que imbrigue tais teorias.

A justificativa pessoal ganha guarida em meu interesse na temática dos Direitos Culturais. Ainda no mestrado acadêmico em Direito⁴, discuti a possibilidade de inclusão dos grafismos urbanos no rol de manifestações culturais previstas na Constituição Federal de 1988, traçando uma relação dialética entre a criminalização dos grafismos e sua leitura enquanto manifestação cultural que exprime a ideologia de um grupo social. Contudo, ao concluir a dissertação, ainda restaram perguntas sem respostas, que apenas uma pesquisa afastada da área jurídica poderia trazer.

Por esse motivo, algumas reflexões aqui propostas já haviam sido exploradas na dissertação de mestrado, contudo, agora foram problematizadas novamente para dar conta de novas indagações de pesquisa. Mesmo assim, frisa-se que os construtos gerais de grafismos urbanos e de Direito à Cidade Multifacetada foram de lá importados.

Ainda, importante destacar que cada vez mais as epistemologias feministas ganham espaço, ampliando a complexidade do (re)pensar das políticas diárias que colocam a mulher em situações de subalternidade. Assim, uma pesquisa sobre mulheres, a partir do olhar de uma pesquisadora mulher no campo acadêmico, também representa a quebra de um paradigma.

A pesquisa jurídica encontra alguns entraves na pesquisa de campo, assim, apenas ao beber na fonte da Antropologia é que foi possível observar o objeto de pesquisa a partir de novas perspectivas.

A metodologia e estratégia de ação para viabilizar este estudo obedece ao trinômio: Teoria de Base e Abordagem, Procedimento e Técnica. Ambos se interpenetram em uma relação sistêmico-complexa para configuração de um método que permita uma abordagem de pesquisa interdisciplinar e em sinergia com as

Nery, Armgard Lutz e Ana Paula Rosa de Moraes (2014) escreveram sobre “Violência contra a mulher sobre o enfoque da Teoria do Reconhecimento de Axel Honneth: uma reflexão”.

Celi Regina Jardim Pinto (2016) escreveu sobre “O que as teorias do reconhecimento têm a dizer sobre as manifestações de rua em 2013 no Brasil”; Elisabete Busanello e Rosângela Angelin (2016) trataram sobre “Direitos humanos e mulheres nos parlamentos: reflexões a partir das teorias da redistribuição econômica e do reconhecimento identitário sob o enfoque da política de cotas eleitorais”.

⁴ MENEZES, Cristiane Penning Pauli de. **(Res)significando o Direito à Cidade Sustentável: os grafismos urbanos como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro**. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bFXVFU>. Acesso em: 20 dez. 2020.

diferentes áreas do conhecimento: Ciências Sociais, Ciências Sociais Aplicadas e Ciências Humanas.

Como Teoria de Base e Abordagem, o presente estudo tem como referencial teórico a matriz epistemológica pragmático-sistêmica, que permite um enfoque sistêmico-complexo e interdisciplinar. Isso porque, a temática proposta exige um olhar sistêmico dos grafismos urbanos, do Direito à Cidade e do gênero, fugindo de seus conceitos individualizados, analisando-os de forma multidisciplinar e interdisciplinar.

A abordagem do Procedimento utilizada é a bibliográfica e, especialmente, a da observação participante e pesquisa de campo. Assim, a pesquisa apresenta as experiências vivenciadas na cidade gaúcha de Santa Maria/Brasil no período compreendido entre 2017-2020, e na cidade de Lisboa/Portugal, no período compreendido entre dezembro de 2018 e janeiro de 2019, junto às pesquisas desenvolvidas pelo professor Dr. Ricardo Campos, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

A técnica aplicada é pautada na etnografia multissituada de rua e visual, a partir do uso de entrevistas não diretivas, de estudos de narrativas biográficas, construção de redes sociais, escritas de diários de campo, cartografias, estudos de trajetória social e registros audiovisuais de campo.

Quanto à investigação, a presente pesquisa classifica-se enquanto exploratória, tendo em vista que permite uma maior familiaridade entre a pesquisadora e seus sujeitos interlocutores. Trata-se, portanto, de um estudo de caso que se elucida a partir da etnografia, da netnografia e das redes formadas pelas mulheres no ambiente urbano e on-line. Ainda quanto à investigação, a pesquisa enquadra-se como qualitativa, uma vez que foca no caráter subjetivo do objeto, estudando as suas particularidades.

A presente tese, como visto, parte de um estudo de cunho etnográfico, que a partir das imersões em campo, remete à observação do Outro. Para Rocha e Eckert (2008), a pesquisa etnográfica representa o engajar-se em uma experiência de percepção de diversidades sociais, culturais e históricas. Assim, segundo as autoras, a observação participante propicia a interação, que é requisito primordial neste tipo de pesquisa.

No tocante a este ponto, a tese apresenta as técnicas etnográficas descritas aliadas à fotografia (no segundo e no terceiro capítulo, que buscam apresentar as parceiras de pesquisa e suas inserções gráficas) como instrumento de pesquisa, cujo

objetivo é transmitir ao leitor o registro dos grafismos elaborados pelas interlocutoras, aproximando-se da pesquisa de Achutti (1997, 2004), que introduz o conceito de fotoetnografia.

Percebe-se que a tese ora apresentada é interdisciplinar por atravessar a Antropologia, a Sociologia, a História e o Direito. Dessa forma, o presente trabalho pertence à Linha de Pesquisa “Memória e Identidade”, uma vez que estuda o cotidiano e a identidade, traçando o processo de construção de identidades das mulheres grafiteiras.

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS: ETNOGRAFIA NO CIRCUITO DO GRAFFITI ILEGAL

Abrir os caminhos da presente tese passa necessariamente pela apresentação da principal escolha de pesquisa: a etnografia. Não se trata tão somente da apresentação metodológica, pois como prenuncia Mariza Peirano (2014), a etnografia não deve ser compreendida como apenas um método, já que mais do que isso, é também uma verdadeira criação de teoria.

Este capítulo, ao revés dos outros seis que o sucedem, é uma seção totalmente teórica, uma vez que seu objetivo principal é aproximar os leitores, das importantes reflexões acerca da etnografia. Assim, a referência é feita tendo em vista que os demais capítulos são construídos de forma a mesclar as interseções das falas das parceiras de pesquisa com a doutrina especializada sobre as questões discutidas.

Dessa forma, tendo em vista que muitos leitores deste trabalho serão pessoas estranhas aos estudos dos métodos tradicionais da Antropologia, optou-se por trazer um capítulo estritamente doutrinário e teórico. Não obstante, a partir do capítulo três todo o resultado da pesquisa etnográfica irá construir a teoria junto de bases doutrinárias essenciais.

Como visto, o tema principal desta tese é o estudo das mulheres que grafitam de forma ilegal os muros das ruas urbanas, buscando um reconhecimento no espaço público. Assim, já de início é oportuno trazer as peculiaridades do contexto das sociedades complexas anunciados por Gilberto Velho (2003). Isso porque, é justamente a etnografia que permite a possibilidade de uma análise do Outro a partir de um olhar persistente e atento.

A importância da etnografia ganha contornos especiais ao ser destacada a partir de seus enfoques específicos. Nesse sentido, os enfoques elegidos para essa pesquisa compreendem: a) a etnografia multissituada de rua, uma vez que a pesquisa se deu nas ruas das cidades de Santa Maria e de Lisboa; b) a etnografia visual, tendo em vista que as idas para o campo geraram registros fotográficos relevantes para a compreensão do objeto de pesquisa e, c) a netnografia, pois as mulheres estudadas fazem parte de redes não só presenciais, mas também virtuais.

Portanto, o presente capítulo, com as suas três subseções, possui a pretensão de apresentar a teoria envolta na etnografia que é aplicada nesse trabalho e que facilitará a compreensão da tese como um todo.

2.1 PERCURSOS DE UMA PESQUISA NO CONTEXTO URBANO DAS SOCIEDADES COMPLEXAS

As sociedades complexas trazem em seu bojo a importância das dinâmicas culturais no âmbito das cidades e tais dinâmicas são caracterizadas pela heterogeneidade e descontinuidade. Em outras palavras, nas sociedades complexas “a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica.” (VELHO, 2003, p. 27).

Para Velho (2003), pode-se auferir que a principal característica das sociedades complexas está na coexistência de diferentes visões de mundo e de estilos de vida. É justamente essa heterogeneidade de saberes dentro do mesmo espaço, que produz conflitos que nada mais são do que a base da sociedade. Tais dinâmicas são afloradas em um ambiente: as cidades.

O presente estudo não possui o condão de trazer um apanhado histórico das cidades, uma vez que o seu foco já parte da abordagem das cidades modernas. Assim, optou-se por trazer as mais pertinentes reflexões da obra *O fenômeno urbano* (1967), que contempla ensaios de Georg Simmel, Louis Wirth, entre outras importantes referências.

Na referida obra, Simmel (1967) alude que as metrópoles modernas estão diretamente ligadas à produção para o mercado. No ensaio denominado *A metrópole e a vida mental*, o autor disserta que as sociedades modernas são marcadas pelo evidente conflito existente entre indivíduo e sociedade. Isso porque, as metrópoles impõem aos cidadãos uma sensibilidade que permita uma efetiva adaptação à velocidade e à heterogeneidade dos estímulos nelas presentes, o que ocasiona o que o autor define como atitude *blasé*. Tal atitude estaria marcada por uma experiência em que as concepções das coisas não absorveriam substância.

Dentro da mesma linha, Wirth (1967) refere que os fenômenos da urbanização e o complexo crescimento das cidades marcam os tempos modernos em razão de sua relevância social. Sua análise coincide com a de Simmel, pois o autor também menciona que as cidades modernas possuem como características centrais a indiferença (*ar blasé*) e a impessoalidade.

As diferentes partes da cidade, portanto, adquirem funções especializadas. A cidade, conseqüentemente, tende a parecer um mosaico de mundos sociais nos quais é abrupta a transição de um para o outro. A justaposição de

personalidades e vidas divergentes tende a produzir uma perspectiva relativista e um senso de tolerância de diferenças que poderão ser encaradas como pré-requisitos para a racionalidade e que conduzem a secularização da vida. (WIRTH, 1967, p. 112).

Wirth, na obra citada, já havia preconizado que o movimento de tantos indivíduos em um “*habitat* congestionado” ocasiona atritos, tensões e irritações. As interações sociais entre “variedades de tipos personalidades num ambiente urbano tendem a quebrar a rigidez das castas e a complicar a estrutura das classes e, portanto, induz a um arcabouço mais ramificado e diferenciado de estratificação social.” (WIRTH, 1967, p. 112-113).

Assim, o urbano é produzido continuamente de forma a representar as necessidades de uma sociedade de classes, que fez da cidade um campo de luta que reflete o jogo político de forças sociais. Com isso, “o urbano aparece como uma obra histórica que se produz continuamente a partir das contradições inerentes à sociedade.” (CARLOS, 2019, p. 71).

Na teia das sociedades complexas, é possível verificar não tão somente códigos e discursos diversos, mas também posições diversificadas sobre diversos temas. As variáveis econômicas, simbólicas, políticas e sociológicas, constituem um universo de indivíduos diversos e, assim, a identidade é colocada constantemente à prova, gerando conflitos de toda ordem. “O contato cotidiano com o outro implica na descoberta de modos de vida, problemas e perspectivas comuns. Por outro lado, produz junto com a identidade, a consciência da desigualdade e das contradições nas quais se funda a vida humana.” (CARLOS, 2019, p. 87).

Frisa-se que não é apenas o conflito que forma a base da sociedade, mas, também, a interação e a troca que constituem a vida social através da experiência e do reconhecimento de valores diversificados (VELHO, 2003). O conflito, segundo Simmel (2006), está sugerido por meio da inerência da sociedade no indivíduo e, assim, a capacidade do ser humano de dividir e de sentir as partes de si mesmo como seu ser autêntico faz com que o homem se reconheça enquanto um ser social, em uma relação conflituosa com os impulsos que não foram absorvidos pelo caráter social. Desta forma, “[...] o conflito entre a sociedade e o indivíduo prossegue no próprio indivíduo como luta entre as partes de sua essência.” (SIMMEL, 2006, p. 83-84).

Na obra *Os estabelecidos e os outsiders*, Norbert Elias e John Scotson (2000) explanam acerca dos grupos tidos por tradicionais, chamados de *estabelecidos*, em relação àqueles grupos que estão fora desse contexto, chamados de *outsiders*. Os autores concluíram que os *estabelecidos* apresentam um comportamento de superioridade que excluiu os grupos divergentes.

Não há como pertencer ao grupo dos *estabelecidos* sem que haja a sujeição às regras impostas socialmente. A exclusão por parte dos *estabelecidos* ganha respaldo em dois argumentos principais: o receio de que o comportamento desviante modifique o modo de vida já estabelecido e a perda do controle do espaço (ELIAS; SCOTSON, 2000).

O processo de exclusão, portanto, justifica-se para os *estabelecidos* quando se compreende que um determinado grupo só pode estigmatizar outro, de forma eficiente, quando seu lugar é demarcado nas posições de poder que permitem a estigmatização dos *outsiders*. Dessa forma, quanto maior a distância cultural entre os indivíduos, mais representativa será a repulsa nesse processo (ELIAS; SCOTSON, 2000).

A realidade narrada, no que diz respeito aos *estabelecidos* e *outsiders*, é a marca do modo de vida da sociedade contemporânea. É justamente pela existência dessas diferenças que são criadas formas de controle social que objetivam a naturalidade de certas condutas, sendo, inclusive, criminalizado o que não se encaixa nesses padrões preestabelecidos que passam a ser positivados por textos legais.

Percebe-se, com isso, que na esfera das sociedades complexas não é possível conceber uma linha homogênea de práticas e saberes; e, mesmo assim, a sociedade pretende organizar-se de forma a representar uma unidade orgânica, de maneira que cada um de seus indivíduos seja apenas um membro dela (SIMMEL, 2006).

O indivíduo que se coloca à margem do esperado (*outsider*) é, portanto, estigmatizado e interpretado a partir de suas escolhas, que se deram fora daquilo pretensamente esperado. O contrato social faz com que se espere que o indivíduo se encaixe nos moldes pré-acordados e, por isso, aquele que extrapola o esperado nas esferas política, familiar, econômica, religiosa e até mesmo no que diz respeito às questões atreladas a heteronormatividade, está reivindicando suas liberdades individuais; porém, paga um alto preço, ficando à margem do sistema e sujeito à fiscalização e punição.

Simmel (2006, p. 91) aduz que no século XVIII veio à tona a necessidade suprema de liberdade, que ali formou sua consciência mais desenvolvida, “[...] com uma necessidade de se livrar das amarras com as quais a sociedade enquanto tal atou o indivíduo.”

Contudo, há neste ponto uma contradição, pois o indivíduo que procura a liberdade, somente a alcançará de maneira prolongada caso os demais indivíduos assumam a mesma reivindicação. Compreende-se, assim, que “a plena liberdade só pode se dar em uma total igualdade com a liberdade do outro.” (SIMMEL, 2006, p. 94).

Tal questão, não é inatingível somente no plano pessoal, como também no econômico, pois é nesse plano que se permite o aproveitamento de superioridades pessoais. Assim, somente quando essa possibilidade for superada, suprimindo a propriedade privada dos meios de produção, a igualdade será então alcançada (SIMMEL, 2006).

No tocante a esse ponto, é interessante imbricar Loïc Wacquant (2008), com a obra *As duas faces do gueto*, pois nesse estudo o autor trata os guetos enquanto um aparelho de controle etnorracial, tendo em vista que o Estado investe esforços na administração penal, marginalizando os indivíduos que vivem nestes espaços:

A realidade dos guetos é a de exclusão social e de classe tangenciada pela classe dominante de maneira que fiquem cada vez mais isolados dos espaços urbanizados. O gueto se configura em um elemento institucional que apresenta algumas características peculiares que auxiliam na exploração econômica e na exclusão social: o enclausuramento organizacional, o estigma, a restrição e o confinamento espacial (WACQUANT, 2008).

É justamente nesses espaços marginalizados que nascem novas formas de apropriação da urbe e, indubitavelmente, os grafismos urbanos configuram um dos mais polêmicos exemplos contemporâneos. Lucyane de Moraes (2011) traz uma importante reflexão acerca da dificuldade da aceitação da cultura do homem comum. No cenário atual, o que se tem posto é uma evidente resistência na aceitação dos grafismos enquanto arte, isso porque, se de um lado o graffiti apresenta mais facilidade de aceitação, o pixo, por outro lado, traz consigo estigmas estéticos.

Dessa forma, as cidades hodiernas são notadamente marcadas por essas características e várias delas oferecem aos pesquisadores – principalmente aos

antropólogos – relevantes objetos de análise. Esse é o caso dos grafismos urbanos que, ao conquistarem espaço, modificaram a estética urbana.

Como visto, as dinâmicas culturais transformam as cidades em verdadeiros repositórios de sentidos, onde os grupos entabulam suas negociações e vivenciam tensões. Por esse motivo é que as cidades se tornaram palco da produção teórica no campo da Antropologia (ROCHA; ECKERT, 2005).

Sobre a questão, Gilberto Velho (2003) disserta que a continuidade e as modificações perceptíveis na vida social dependem necessariamente de relacionamentos, em maior ou menor medida, contraditórios e conflituosos. São as diversas possibilidades de apropriação do espaço que pressupõem formas também diversas de seu uso. Os interesses dos indivíduos que residem na urbe são contraditórios e assim a ocupação do solo prognostica conflito e luta (CARLOS, 2019).

Nesse sentido:

[...] revela, assim, os antagonismos e as contradições inerentes ao processo de produção do espaço num determinado momento histórico. E a inter-relação entre os fatores físicos e os sociais será a expressão material da unidade contraditória de relações entre a sociedade e a natureza. (CARLOS, 2019, p. 42).

Não se pode pensar a cidade senão a partir de uma perspectiva que permita compreendê-la como um constante processo em construção, sempre em movimento. As relações sociais moldam e remoldam a sociedade a partir de suas tensões e de seus conflitos.

Nesse sentido, destaca-se que as gradativas descobertas de formas variadas de vida na urbe, que ensejam campos próprios de objeto de estudo, foram fatores que contribuíram de forma decisiva para que os antropólogos voltassem seus olhares para a sociedade “na busca do entendimento dos seus próprios sistemas de significações, através de uma preocupação singular com o conteúdo simbólico das cidades.” (ROCHA; ECKERT, 2005, p. 81).

A respeito disso, oportuno trazer a reflexão de Rocha e Eckert (2005, p. 83) acerca da cidade como espaço essencial para os estudos antropológicos:

A cidade assume, assim, um lugar estratégico como lócus privilegiado para a reflexão antropológica em sua busca de apreender, a partir de uma perspectiva compreensiva, tanto a “comunicação” que preside as formas de vida social no meio urbano, como as multiplicidades e as singularidades que

encerram o vivido humano no interior desse espaço existencial criado pelo homem da civilização.

A cidade é o palco de sociabilidades tensas e dramáticas, configurando-se como “uma espécie de mapeamento simbólico do movimento da vida”, que permite a reflexão da complexidade das relações contemporâneas (ROCHA; ECKERT, 2005, p. 83). Dessa forma, conhecer essas práticas sociais permite que possam ser desvelados aspectos da construção da identidade dos grupos estudados.

Ainda que por muito tempo a Antropologia tenha se dedicado à pesquisa de tribos exóticas, Gilberto Velho (1980) já indicava que proximidades geográficas e familiaridades não podem ser identificadas como sinônimos de conhecimento sobre algo ou alguém; assim como viajar ao encontro de comunidades isoladas também não garante necessariamente que esteja presente uma libertação de “estereótipos e preconceitos.” (VELHO, 1980, p. 16).

A controvérsia ora posta possui relevância ímpar, tendo em vista a existência de uma premissa nas pesquisas desenvolvidas nas Ciências Sociais que prega o distanciamento significativo entre o pesquisador e o objeto de pesquisa: Isso garantiria o olhar imparcial daquele que observa o Outro, afixando a ausência de envolvimento que pudessem comprometer suas conclusões, assim, ao observar o desconhecido, as conclusões seriam mais neutras e, portanto, mais científicas (VELHO, 2013).

Seja como for, Gilberto Velho (1980, p. 16) referiu que “a possibilidade de partilharmos patrimônios culturais com os membros de nossa sociedade não nos deve iludir a respeito das inúmeras discontinuidades e diferenças provindas de trajetórias, experiências e vivências específicas.”

A presente tese se constitui a partir disso, uma vez que tem a pretensão de observar o familiar e também o distante, já que eu resido na cidade de Santa Maria desde 2006, portanto, geograficamente estou próxima de parte do meu objeto de pesquisa, porém, residi por apenas um mês e meio na cidade de Lisboa.

Assim, por um lado, a pesquisa apresenta distâncias culturais significativas no âmbito do mesmo ambiente urbano, o que possibilitou que uma “nativa” trouxesse sua análise sob a perspectiva da observação participante. De outro lado, a mesma pesquisadora distancia-se geograficamente buscando elementos de permanência e de mutabilidade.

Gilberto Velho (2013), em sua obra *Um antropólogo na cidade*, refere que familiaridade ou proximidade física não podem ser confundidas com conhecimento sobre a ambiência de um lugar. Assim, mesmo havendo a evidente familiaridade com parte do local de pesquisa, há muitas versões de Santa Maria ainda hoje desconhecidas por mim.

São essas interações heterogêneas que contribuem para o cosmopolitismo, de forma que os indivíduos não são dotados de condutas fiéis, já que estão imersos a uma gama de novas experiências. O indivíduo torna-se “membro” de diversos grupos que interagem ou não entre si (WIRTH, 1967, p.113).

A heterogeneidade, tende a quebrar estruturas rígidas, trazendo instabilidades e mobilidades na urbe. Quer-se dizer com isso, que um mesmo indivíduo se desloca em momentos de tempo diversos a partir das experiências as quais é apresentado.

A metamorfose, anunciada por Velho (2003), é o processo social pelo qual, através da mobilidade contínua entre códigos, o indivíduo se reconstrói permanentemente. Essas escolhas não são estanques e o pesquisador que opta pela pesquisa com grupos sociais deve estar preparado para as dinâmicas que irá vivenciar.

Mesmo que eu não seja uma antropóloga de formação, sou uma pesquisadora que buscou beber da fonte da Antropologia para a construção do presente trabalho e, assim, foi necessário deixar de lado o endurecimento de grande parte das pesquisas realizadas no âmbito jurídico, para dar espaço à construção do conhecimento pelas mãos da Antropologia, notadamente com o uso da etnografia, que será abordada na subseção posterior.

Portanto, nesse emaranhado de possibilidades é que restou escolhida a etnografia para descrever as entranhas das relações que circundam as mulheres que se colocam na urbe para colorir muros de forma ilegal.

2.2 ETNOGRAFIA VISUAL E DE RUA: OS RELEVOS DA PESQUISA MULTISSITUADA

Como já indicado, Peirano (2014) prenuncia que a etnografia não deve ser compreendida como apenas um método, já que é mais do que isso: é teoria. Essa tese toma por base tal premissa, tendo em vista que a partir do capítulo três, todas as seções mesclam a teoria dos conceitos desenvolvidos com a pesquisa etnográfica.

José Guilherme Cantor Magnani (2009, n.p) resumiu o conceito de etnografia da seguinte forma:

A etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente.

Ao pesquisar a criminalização dos grafismos urbanos no mestrado em Direito, senti que as teorias jurídicas construídas no entorno da questão não levavam em consideração a grande diversidade de grupos envolvidos naquelas práticas culturais. Em outras palavras, as relevantes pesquisas de campo com as quais tive acesso, tinham relação com outras áreas do conhecimento. O que me fez compreender que era hora de beber em outras fontes.

Na conclusão da referida pesquisa, percebi que havia novas perguntas à procura de novas respostas. Não quero com isso indicar que tais pesquisas não se prestaram a refletir a realidade, contudo, não posso deixar de mencionar que era necessária a descoberta de um método que me possibilitasse produzir as respostas a partir das minhas próprias observações. Tal ambição não seria resolvida em meio ao positivismo jurídico.

Assim, foi na etnografia que encontrei a metodologia adequada para a observação do grupo que eu almejava pesquisar. A etnografia compreende diversas técnicas que, quando envoltas na mesma teia, conseguem traduzir e descortinar realidades.

Magnani (2009) alude que a etnografia permite uma forma de aproximação própria, que produz um conhecimento diverso daquele alcançado com a aplicação de outras técnicas e métodos. A imposição de um trabalho minucioso de observação contínua permite que os pedaços produzidos se ordenem, formando um significado por vezes sequer esperado.

Quando um pesquisador está etnografando, uma das suas tarefas mais árduas é apresentar a narração de um evento, sendo fiel ao clima e ao tom daquilo que viveu (VELHO, 2003). O ato de narrar ganha seus relevos ao ter-se em mente que é ele o responsável pela construção da teoria que será criada em razão daquela pesquisa.

Agenciando fatos, situações, acontecimentos, personagens e seus dramas num todo ordenado (para além de uma lógica acrônica ou cronológica), o antropólogo emprega os recursos da configuração narrativa, buscando representar a ação. Para tanto, realiza uma atividade de configuração, que faz do método etnográfico uma solução poética para os paradoxos de considerar junto, numa totalidade coerente, os episódios vividos e registrados em campo, rumo a uma fenomenologia da consciência temporal de si, que é fundante para compreender seus atos de interpretação. (ROCHA; ECKERT, 2005, p. 133).

O método etnográfico traduz-se em uma tensão entre “diversas modalidades simbólicas do controle do tempo as quais configuram a mediação narrativa: a vivência e a escritura que se desdobram na distensão temporal do si.” (ROCHA; ECKERT, 2005, p. 133).

Peirano (2014) sistematiza as características essenciais para que uma etnografia seja considerada satisfatória: considera a comunicação no contexto da observação participante, de forma fiel descreve a experiência do campo em texto e detecta a eficácia social das ações de forma analítica.

A etnografia pode ser empregada a partir de vários vieses. A presente pesquisa partiu da etnografia multissituada, da etnografia de rua e do entrelace com a fotoetnografia (que é utilizada nos capítulos três e quatro). Ambas serão apresentadas nas próximas linhas, para que se permita uma compreensão do desenvolvimento da presente tese.

Tendo em vista minha ausência de familiaridade com os autores da Antropologia, minhas leituras iniciaram pelos clássicos. Ao se tratar das práticas etnográficas, não havia outro caminho possível senão a leitura de Bronislaw Malinowski, que em meados do século XX, com a publicação do livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1984), trouxe novos paradigmas para a Antropologia. Isso porque permaneceu um longo período de tempo junto aos nativos que foram foco do seu objeto de pesquisa. Sua convivência permitiu uma descrição rica e detalhada, oriunda da observação participante, que não era explorada na época.

Ao se observar a obra de Malinowski (1984), percebe-se que foram criados paradigmas para a pesquisa etnográfica, uma vez que a convivência íntima com os nativos por um longo período de tempo, a descrição minuciosa de suas práticas a partir de inúmeras formas de sistematização que facilitam a compreensão de quem lê, entraram para uma espécie de checklist de uma boa pesquisa etnográfica.

Sem ousar questionar procedimentos, é importante trazer as visões modernas acerca das possíveis formas de fazer, o que Peirano (2014) afirma ser necessário

para que uma etnografia seja considerada suficiente. Assim, os construtos de George Marcus (2018) acerca da etnografia multissituada contribuem de forma muito plausível com esse trabalho. Marcus defende a ideia de que existe algo na forma em que a sociedade se apresenta na atual conjuntura que complica a maneira de produzir a etnografia “à la Malinowski”. Nesse sentido:

Gran parte de la antropología social y cultural aún opera dentro de los límites gobernados por el complejo malinowskiano en el desarrollo de la cultura profesional, y no tengo ninguna observación al respecto, pero al menos para mí, este marco tampoco ofrece nada particularmente interesante para decir sobre el método o el metamétodo. La etnografía de personas, lugares, culturas *in situ* y sus inmensas transformaciones contemporáneas goza de vida y vigorosidad en toda clase de espacios interdisciplinarios que definen las participaciones de la antropología y sus agendas de investigación. Sin embargo, y en particular durante la última década, los antropólogos han estado tratando de hacer algo diferente con la etnografía y no tan solo sumando otros métodos, lo cual representa una solución común al desafío de los límites de hacer etnografía multissituada. (MARCUS, 2018, p. 179).

Para Marcus (2018), os últimos 20 anos introduziram novas formas de fazer e de pensar a etnografia. A etnografia multissituada, segundo ele, desafia quatro pilares em relação à etnografia de Malinowski. O primeiro pilar indica que o *ethos malinowskiano*, marcado pelo tempo envolvido na pesquisa, está em perigo. O segundo pilar é pautado pelo desvelar de práticas compreendidas como cotidianas, familiares. O terceiro, na preocupação que estejam ameaçadas as pesquisas com povos exóticos. Por fim, o quarto, na possibilidade de ampliar o uso da etnografia para além da Antropologia.

A etnografia multissituada possui uma construção ousada. Significa compreender que a etnografia tradicional é limitada, tendo em vista que exclui de seu processo constituinte pesquisas que fogem daquele panorama montado a partir de Malinoswki.

É assim que Marcus (2018, p. 184) entende que uma etnografia pode – quiçá deve – desvincular-se dos modelos até então impostos. Para ele, lugares relacionados entre si “pueden ser diseñados de manera diferente para el abordaje etnográfico.” Nesse sentido:

El rediseño del trabajo de campo para la etnografía multi-situada desafía las fuertes influencias de los géneros y convenciones que la escritura etnográfica ha tenido en las normas del trabajo de campo. La crítica de *Writing Culture* (Clifford y Marcus, 1986) fue ampliamente apreciada en lo que concierne lo textual, aunque sólo de manera implícita en relación con el trabajo de campo.

Lo que quizás se des- lizó es la poderosa influencia regulativa que las formas textuales de la etnografía han tenido en lo que se espera del trabajo de campo en la cultura disciplinar. En efecto, la significancia metodológica de la etnografía ha sido tradicionalmente un marco para discutir los materiales y el diseño del trabajo de campo, y generar ex- pectativas. (MARCUS, 2008, p. 192).

Ou seja, a etnografia multissituada sugere novas funções para a etnografia tradicional, produzindo resultados a partir de descrições e construções de modelos, que podem servir para a comunidade acadêmica em análises comparativas (MARCUS, 2018).

Contudo, a presente tese utilizou-se, ainda, das premissas da chamada etnografia de rua, cunhada por Eckert e Rocha (2013), que permite, com a observação persistente e sistemática de um grupo de pessoas em um espaço, a produção de significações deste fazer e ser cotidiano. A etnografia de rua pressupõe um atento e cuidadoso olhar ao Outro. Nesse sentido:

Tomando-se a pesquisa dos dramas sociais e das performances que encerram o teatro da vida urbana mediada pelo uso dos recursos audiovisuais, esses dados levantados através do exercício da etnografia de rua, podem ajudar aqui na reflexão das implicações do antropólogo como intérprete de sua teia de significados. (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 26).

Assim, conceitualmente, a etnografia de rua compreende uma observação participante sistemática e prolongada. O processo etnográfico deve resultar na descrição de cenários a partir da estruturação de diários de campo, construção de personagens (parceiros de pesquisa), nas situações de conflito e constrangimento, buscando as pertinentes significações sobre o viver na urbe (ECKERT; ROCHA, 2013).

A vida na urbe pode assumir diversos papéis de forma concomitante. Pode ser agitada e ao mesmo tempo monótona. Dessa forma, para ser possível a descrição das cenas que se passam nas cidades, é necessário anteriormente perceber que “as interações sociais e trajetórias singulares de grupos e/ou indivíduos cujas rotinas estão referidas a uma tradição cultural que as transcende [...]” são as responsáveis pelo sentir da cidade (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 2). Nesse sentido:

Conhecer uma cidade é, assim, não só apropriar-se de parte de um conhecimento do mundo, ou seja, os saberes e fazeres dos habitantes e o que conheço desta experiência de pesquisa junto a eles, quanto desvendar

o conhecimento na busca de situar meu próprio ser em relação ao ser do Outro na cidade. (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 2).

A etnografia de rua impõe a necessidade de olhar o Outro, ou seja, pressupõe uma relação consentida com os parceiros de pesquisa. É uma reciprocidade: o pesquisador recebe, mas também entrega, uma vez que um dos pressupostos que existe é a devolução do resultado aos nativos (ECKERT; ROCHA, 2013).

Faz parte do processo de construção da etnografia de rua o registro da interação entre os indivíduos. Esses registros visuais, por meio da fotografia e do vídeo, permitem uma maior clareza na análise do comportamento do grupo objeto da análise de pesquisa. A etnografia de rua ocorre com o pesquisador com a câmera em punho (ECKERT; ROCHA, 2013). Ainda, Eckert e Rocha entendem que:

O uso da fotografia ou do vídeo na perspectiva do registro dramático, e mesmo dramatúrgico, das interações entre indivíduos e/ou grupos na cidade, permite ao etnógrafo aprofundar o estudo das formas de sociabilidade no mundo contemporâneo sob a perspectiva da poiésis que rege o estar junto de um corpo coletivo, a partir, portanto, da expressão compartilhada de determinado comportamento estético entre moradores e/ou habitués de um mesmo bairro, uma rua ou um prédio de apartamentos. (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 26).

A presente tese é baseada na perspectiva etnográfica de que a partir da observação participante é possível um olhar para um grupo de pessoas específico, neste caso, as mulheres grafiteiras nas cidades de Santa Maria e de Lisboa. A observação do grupo propicia um olhar aos rituais do grupo. É um abandonar momentâneo das vivências cotidianas da pesquisadora, para buscar saber mais das formas de sociabilidade do grupo estudado.

Como dito, são diversas as técnicas que podem ser empregadas na etnografia, sendo que a observação participante permite, de forma eficaz, o olhar aos saberes e práticas sociais das representações da vida humana. Com a observação direta, como se vê, é possível um mergulhar nas experiências sociais e culturais do Outro (ROCHA; ECKERT, 2008).

Não existe observação participante sem interação, sem contato. O pesquisador, nessa seara, passa a ser uma figura familiar, não observa sem participação. Portanto, no decorrer da presente tese indicarei as tensões vivenciadas durante a minha inserção no campo.

A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada. Insiste-se na ideia de que para conhecer certas áreas ou dimensões de uma sociedade é necessário um contato, uma vivência durante um período de tempo razoavelmente longo, pois existem aspectos de uma cultura e de uma sociedade que não são explicitados [...]. (VELHO, 2013, p. 69).

Conforme abordado, toda essa observação é instrumentalizada por meio de diversas técnicas, sendo o diário de campo a principal ferramenta utilizada para que possam ser organizados os registros do dia e as produções audiovisuais. Na contemporaneidade, essas produções audiovisuais são facilitadas pelo uso de *smartphones* durante os processos de imersões.

Trata-se da imbricação da etnografia de rua com a visual. Inclusive, salienta-se que a Antropologia Visual não é considerada apenas um mero material de cunho ilustrativo, mas sim uma fonte essencial de captação de dados, assumindo, às vezes, a base da metodologia aplicada (RODOLPHO *et al.*, 1995).

Esse é o motivo pelo qual a fotografia foi utilizada na presente tese como um instrumento de pesquisa. Com isso, é possível apresentar uma narrativa visual (fotoetnografia), como preconizado por Achutti (1997, 2004). No mesmo sentido, Rocha e Eckert (2005) ressaltam que o registro em imagens auxilia na explicação dos dados empíricos colhidos.

Assim, esse trabalho imagético impõe que o pesquisador saiba utilizar-se de boa técnica para conseguir identificar as pertinências de seus registros fotográficos. Segundo Sylvia Caiuby Novaes (2014), o ato de fotografar implica a proeminência da sensibilidade do olhar, da intuição. Ou seja, são imprescindíveis a sensibilidade e a relação adequada com os parceiros de pesquisa. Nesse sentido:

Se a boa pesquisa implica um recorte adequado, este é também um dos elementos centrais de toda a boa foto: o que ela recorta da ampla realidade e dá a ver. Tanto na fotografia como na pesquisa antropológica, a menor abertura permite uma maior abertura em campo. Não tenho a menor dúvida de que estas habilidades são fundamentais para a boa pesquisa de campo. (NOVAES, 2008, p. 64).

Achutti (1997) defende que os recursos de pesquisa entram no campo junto do pesquisador e possuem o condão de garantir a propagação de um alto nível de informação e produção de conteúdo. Por isso, o autor compreende que a fotografia auxilia na compreensão e na própria elaboração de um diário de campo.

Posteriormente, Achutti (2004) construiu uma importante crítica ao uso da fotografia no campo da Antropologia, indicando que muitos antropólogos dão à fotografia um papel secundário nas pesquisas, ou seja, não se utilizam do recurso para efetivamente construir uma narrativa social. Dessa maneira, para que a fotografia saia desse papel secundário denunciado por Achutti (2004), o trabalho deve seguir uma forma de narrativa de produção cinematográfica, ou seja, mais do que uma mera coleção, deve garantir sentido à narrativa social em jogo.

Os diários de campo⁵ produzidos no decorrer da pesquisa foram organizados já com a inserção das imagens produzidas em cada dia. Achutti (2004) indica que a utilização dessa técnica é imprescindível para a garantia da narrativa. Dessa forma, com a intenção narrativa já estipulada, os subcapítulos que sucedem irão trazer a interseccionalidade da teoria, fragmentos etnográficos e fotografias.

2.3 NEM LONGE, NEM PERTO: OS CIRCUITOS CONSTRUÍDOS PELA NETNOGRAFIA

A etnografia, com o passar do tempo, também ganhou novas nuances e roupagens. As influências advindas da sociedade em rede, que ocasionaram um verdadeiro rompimento no paradigma informacional, tem como marco inicial o final do século XX. A sociedade em rede, preconizada por Manuel Castells, nasce da necessidade da abertura econômica de novos mercados, das demandas sociais atreladas à busca por liberdade individual e comunicação franca, e dos avanços da informática e da telecomunicação (CASTELLS, 2003).

A internet se originou a partir de um projeto de pesquisa militar, denominado *Defense Advanced Research Projects Agency* (Darpa), para impedir a tomada ou destruição do sistema norte-americano de comunicações pelos soviéticos, em caso de guerra nuclear na década de 1960 (CASTELLS, 2007), e hodiernamente está imbrincada no cotidiano social e também na ciência.

Com isso, vive-se a era informacional, que é marcada pela competitividade e produtividade dos *players* que estão nesse ambiente interconectado. Pensando de

⁵ O diário de campo e a descrição etnográfica são considerados instrumentos de pesquisa empregados pelo antropólogo para “domesticar” o dado empírico, sendo a escrita, nesse processo, elemento importante de reconstrução da interação social vivida pelo pesquisador com a comunidade investigada. (ROCHA; ECKERT, 2005).

forma comparativa, na Antiguidade, a reunião dos homens se dava no âmbito nas cidades e, hoje, com o desenvolvimento de centros urbanos, tem-se que essas reuniões são, em sua grande maioria, em rede (LÉVY, 2001).

Nesse contexto emerge a necessidade de se abordar as ciberculturas, que são marcadas pela “desterritorialização, que por sua vez, remete justamente ao não pertencimento físico e presencial do lugar.” (ROCHA; MONTARDO, 2005, p. 6). Trata-se do estudo dos *não lugares*, preconizados por Marc Augé (1994). O autor estudou os *não lugares* a partir das rodoviárias, estações e hotéis. No corrente contexto, pode-se indicar que tais conclusões também podem ser relacionadas ao uso das redes on-line.

Nesses *não lugares* existe uma relação contratual, na qual os usuários aderem a cláusulas que proíbem e permitem certas atitudes. Nas redes não é diferente, uma vez que os usuários, por meio da interatividade digital, interagem com o objeto em si (computador e similares) mas também com a informação. Ou seja, a interação vai além do mero uso de suportes técnicos (ROCHA; MONTARDO, 2005). As relações digitais são cada vez mais complexas e estão indissociadas da vivência do homem moderno:

As práticas contemporâneas ligadas às tecnologias da cibercultura têm configurado a cultura contemporânea como uma cultura da mobilidade. Vários autores mostraram como as sociedades contemporâneas estão imersas em um processo de territorializações e desterritorializações sucessivas (Deleuze e Guattari, 1986), de práticas nômades e tribais, tanto em termos de subjetividade como de deslocamentos e afinidades (Maffesoli, 1997); de reconfiguração dos espaços urbanos (Mitchell, 2003; Horan, 2000; Meyrowitz, 2004) e de constituição de uma sociologia da mobilidade (Urry, 2000; Urry, 2003, Cooper, Green, Murtagh, Harper, 2002). No que se refere às novas tecnologias em interface com o espaço público, a ideia de mobilidade é central para conhecer as novas características das cidades contemporâneas. (LEMOS, 2004, p. 3).

Ao mesmo tempo que o *não lugar* pressupõe uma experiência solitária e contratual, nas redes há um paradoxo: “[...] a cibercultura promove também no ciberespaço situações de socialidades em rede.” (ROCHA; MONTARDO, 2005, p. 12). As redes sociais, portanto, propiciam espaços de sociabilidade, nos quais os indivíduos experenciam uma nova forma de relacionamento.

O estudo da cibercultura é imbricado “às construções e às reconstruções culturais nas quais as novas tecnologias estão baseadas e que, por sua vez, também ajudam a formar.” (ESCOBAR, 2016, p. 22). Com isso, os antropólogos e demais

pesquisadores que se utilizam da etnografia, “devem aventurar-se neste mundo para renovarem seu interesse e entendimento as políticas de mudança e diversidade cultural.” (ESCOBAR, 2016, p. 22).

A etnografia, como referido, sentiu as influências dessa ruptura paradigmática gerada pelo contexto informacional e no final dos anos 90 começou a ser desenvolvida com o fim de permitir o estudo de comunidades virtuais, admitindo, assim, o conhecimento da cibercultura de determinados grupos (KOZINETS, 2014). O estudo da netnografia foi resumido de forma pontual por Maurício de Vargas Corrêa e Helen Beatiz Frota Rozados (2017, p. 1):

Uma ferramenta metodológica que amplia as possibilidades oferecidas pela etnografia tradicional ao permitir o estudo de objetos, fenômenos e culturas que emergem constantemente no ciberespaço a partir do desenvolvimento e da apropriação social das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). O método netnográfico adapta técnicas, procedimentos e padrões metodológicos tradicionalmente empregados na etnografia para o estudo de culturas e comunidades emergentes na Internet.

Nesse mesmo sentido contribuiu a pesquisa de Osbaldo Washington Turpo Gebera (2008, p. 2), que referiu que:

En tal sentido, la netnografía, como propuesta de investigación en Internet, enriquece las vertientes del enfoque de innovación y mejoramiento social que promueven los métodos activos y participativos dentro del espectro de lo cualitativo (metodología y práctica social), integrándose a lo que internet ha provocado en nuestra cotidianidad, transformaciones importantes en las formas que vivimos.

Muitos questionam até que ponto a netnografia não retiraria a essência da etnografia, tendo em vista que, de acordo com as premissas de Malinoski, os fenômenos sociais seriam compreendidos a partir da insistência da observação participante (MESQUITA *et al.*, 2018). Nesse ponto, não se pode olvidar que é o novo que traz questionamentos, tanto é, que até o final dos anos 80, a própria etnografia era questionada como ciência (RIFIOTIS, 2016).

Apesar do enfrentamento de questionamentos, a netnografia vem sendo considerada uma “alternativa viável em termos de pesquisa” e, mais do que isso, a etnografia tradicional e a netnografia podem unir-se na busca de resultados, uma vez que a realidade contemporânea “pode ser considerada um *continuum* do *off-line* para o *online* ou vice-versa.” (NOVELI, 2010, p. 110).

Tal como está, a netnografia é considerada uma metodologia qualitativa, que guarda sua direta relação com a pesquisa etnográfica, porém, com foco na análise de comunidades on-line. A netnografia pode enfrentar três tipos de estudos: o estudo puro – metodologia – de culturas cibernéticas em comunidades virtuais; a sua utilização enquanto ferramenta para o estudo dessas comunidades e; por fim, uma ferramenta para estudo de tópicos em geral (NOVELI, 2010).

Os procedimentos etnográficos e netnográficos guardam muitas semelhanças que foram deflagradas na pesquisa de Marcio Noveli (2010), que se utilizou de um método comparativo entre ambos estudos, a partir das obras de William Whyte (1993)⁶ e de Frank Schaap (2002)⁷. Ali comparou a *entrée* – entrada em campo -, a coleta de dados, a análise de interpretação, a ética de pesquisa e validação com os membros. Assim, com base nesses pontos, serão indicados os passos da netnografia que foi importante para os construtos desse trabalho.

Com relação à *entrée*, ou seja, a entrada em campo, tem-se que a netnografia permite uma facilidade na compreensão geral do campo, contudo, não se pode deixar de compreender que, essa facilidade é fantasiosa ou, no mínimo, mitigada, tendo em vista que existem muitas comunidades secretas.

Nesse sentido, não se pode olvidar que o graffiti ilegal é criminalizado pela legislação brasileira e portuguesa – conforme será explanado no capítulo 5 – e com isso os canais aos que se tem acesso são restritos, já que é evidente o receio com a exposição de uma prática não autorizada. Mesmo assim, é possível identificar, com a análise de algumas comunidades em redes sociais, que a rede existe e permite que haja uma conexão e compartilhamento de experiências e técnicas.

Se o presente estudo tivesse como objeto de pesquisa as mulheres no circuito da arte urbana e do graffiti legal, a gama de possibilidades de análise de redes sociais seria maior, já que nesses casos some a peculiaridade da insegurança da divulgação de práticas que são criminalizadas pela legislação.

Ao pesquisar por “graffiti mulheres” no Facebook são encontrados diversos resultados, muitos deles não relacionados aos grafismos urbanos. Realizando uma análise pormenorizada dos resultados é possível identificar que é necessária uma

⁶ WHYTE, William F. **Street Corner Society**: the social structure of an Italian slum. 4. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

⁷ SCHAAP, Frank. **The Words That Took Us There**: ethnography in a virtual reality. Amsterdam: Aksant Academic Publishers, 2002.

triagem entre o que é graffiti ilegal e o que se aloca dentro do contexto da arte urbana e do circuito do graffiti autorizado.

Caso o presente trabalho pretendesse ter como objeto de estudo todas as intervenções urbanas feitas por mulheres na urbe, a pesquisa netnográfica seria muito rica, principalmente pelo fato de que as mulheres compartilham experiência e técnicas em diversas páginas.

O principal exemplo é a *Rede Nami*, que representa uma organização não governamental formada por mulheres, que tem como finalidade o uso da arte para reivindicação dos direitos das mulheres, principalmente calcada na luta pelo final da violência doméstica. Em que pese seja possível identificar a busca pelo protagonismo feminino a partir dos grafismos urbanos, os trabalhos realizados por essa rede são precedidos de autorização e, portanto, retiram da análise todos os fatores recortados nessa pesquisa que estão ligados ao risco sofrido na cidade policialesca.

A referida rede é de renome nacional, inclusive foi apresentada no Programa *Fantástico*⁸, da Rede Globo. Ainda, possui páginas interativas e ativas em diversas redes sociais, como o Twitter, o Facebook⁹ e o Instagram¹⁰. Para fins de registro e posterior comparação, só no Facebook a página conta com mais de 25 mil pessoas conectadas. Contudo, várias interlocutoras desta pesquisa sequer haviam ouvido falar na *Rede Nami*, o que demonstra primitivamente que o graffiti autorizado e o ilegal não estão ligados por uma rede de colaboração.

Na rede social Facebook é possível notar a existência de páginas que reúnem as mulheres do graffiti legal e outras páginas que são voltadas para o graffiti que se pode chamar de marginalizado. Contudo, a grande maioria das páginas de graffiti não autorizado são comunidades fechadas, que não permitem a entrada de pessoas que não são expressamente autorizadas pelas administradoras das páginas. É o caso da página *Graffiti Mulher Cultura de Rua!*, que possui mais de 900 membros, e da página *Graffiti Só Minas*, que possui mais de 600 membros), conforme expressam as Figuras 1 e 2, abaixo:

⁸ REDE Nami traz o grafite para a luta pelos direitos da mulher na sociedade. **Portal G1**, 4 fev. 2016. Disponível em: <https://glo.bo/3qmpzfo>. Acesso em: 20 dez. 2020.

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/redenami/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

¹⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3srjCiV>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Figura 1 – Página grupo Facebook *Graffiti Mulher Cultura de Rua!*



Fonte: Captura de tela da página do Facebook *Graffiti Mulher Cultura de Rua!* (2020)¹¹

Figura 2 – Página grupo Facebook *Graffiti Só Minas*



Fonte: Captura de tela da página do Facebook *Graffiti Só Minas* (2020)¹²

Outras páginas que são abertas, como é o caso da página *Feme – Festival Mulheres no Graffiti/ES*¹³, que tem quase dois mil internautas, possuem um conteúdo de postagens atrelado a divulgações coletivas. O que se percebe da análise da página é o claro escopo de informar acerca de eventos e de coletivos autorizados e organizados.

¹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/190887731044570>. Acesso em: 22 dez. 2020.

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1017672458303885/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

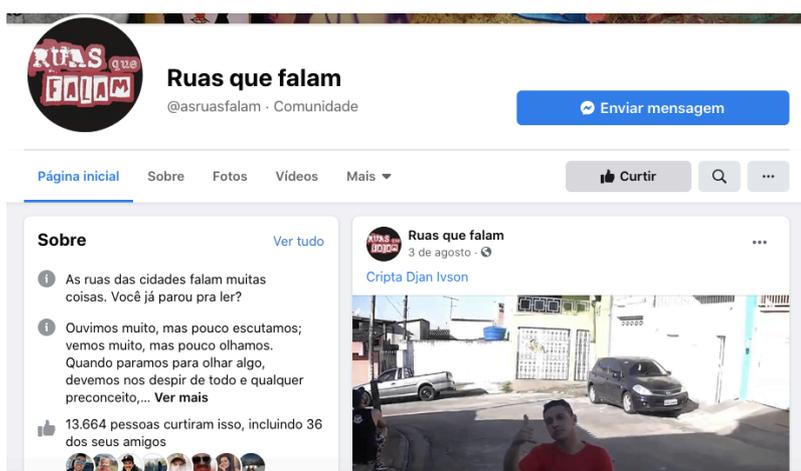
¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalfeme/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Situação idêntica é perceptível na página *Graffiti Queens*¹⁴, que conta com mais de 900 seguidores no Facebook. Os organizadores da página também priorizam a divulgação de eventos culturais, documentários e afins, e não trazem à cena questões atreladas ao graffiti ilegal.

A questão ganha elementos interessantes de análise uma vez que questionei às parceiras de pesquisa sobre um local de sociabilidade em rede, no qual os grafismos ilegais são divulgados e pela parceira *Zen* foi referido que “*não existe muita união*” entre as mulheres. Referiu ainda que “*o problema da cena do graffiti é que rola muita essa questão da pessoa que tem mais rolés se achar melhor que as outras e aí não tem uma rede, apenas perfis que compartilham fotos.*”¹⁵

Ao questionar às parceiras de pesquisa sobre a página, apenas *Zen* fez menção à existência de uma página chamada *Ruas que falam*, também no Facebook.

Figura 3 – Página Facebook *Ruas que falam*



Fonte: Captura de tela da página do Facebook *Ruas que falam* (2020)¹⁶

A página é aberta, conta com mais de 13 mil internautas interessados e, segundo a parceira de pesquisa *Zen*, “*foi justamente por causa dessa página que conseguiram fazer aquelas baita operações que teve há uns anos atrás.*”¹⁷ Percebe-se que diferentemente das demais páginas, nesta há um pedido do administrador para

¹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/queensgraffiti>. Acesso em: 20 dez. 2020.

¹⁵ O diálogo deu-se por Whatsapp em outubro de 2020.

¹⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/asruasfalam/about/?ref=page_internal. Acesso em: 22 dez. 2020.

¹⁷ O diálogo deu-se por Whatsapp em outubro de 2020.

que os interessados enviem suas fotos e depoimentos, conforme evidenciado na Figura 4:

Figura 4 – Informações página Facebook *Ruas que falam*

i Informações adicionais

Ouvimos muito, mas pouco escutamos; vemos muito, mas pouco olhamos. Quando paramos para olhar algo, devemos nos despir de todo e qualquer preconceito, conceito ou pré-conceito; devemos estar abertos ao que iremos presenciar, pois é através do olhar que percebemos o imperceptível. As ruas falam, falam muito. -Envie suas fotos para ruasquefalam@hotmail.com ou por mensagem. **Ver menos**

Fonte: Captura de tela da página do Facebook *Ruas que falam* (2020)

Dessa forma, e partindo para a continuação da análise proposta por Noveli (2010) no que diz respeito à coleta de dados, enquanto a etnografia pressupõe a observação participante – que inclusive pautou a pesquisa desse trabalho –, a netnografia pressupõe a análise textual das interações. Ou seja, nos ambientes das redes sociais, significa buscar a compreensão do nível de interação entre as participantes.

Assim, tendo em vista que as páginas em sua grande maioria são fechadas, apenas coube a análise da página *Ruas que falam*. Tal análise seguirá o proposto na presente tese e irá entrelaçar-se com os dados etnográficos durante a construção dos próximos capítulos, uma vez que foi possível analisar o discurso de vários atores.

No que tange à análise e à interpretação dos dados, Noveli (2010) refere que nem a etnografia costuma descrever uma técnica específica, sendo a preocupação mais voltada à descrição fiel de uma comunidade, o que não se percebe de forma diferente ao que o autor fez nas pesquisas de cunho netnográfico.

A dificuldade em coletar os dados das mulheres do graffiti ilegal é justamente a restrição de publicação desses dados em razão da sua natureza de crime tipificado na legislação. Assim, em que pese as mulheres estejam arriscando-se nos espaços urbanos, buscam o reconhecimento não de forma a divulgar tudo de maneira ampla nas redes. Quer se dizer com isso que há uma busca pelo reconhecimento, contudo, essa busca não é a qualquer custo, uma vez que há uma seleção dos ambientes nos quais são sociabilizadas as intervenções.

Com relação à dimensão ética, a etnografia é preocupada com o resguardo dos parceiros da pesquisa, tanto que se costuma utilizar pseudônimos para pessoas e também lugares, caso seja necessário. A crítica de Noveli (2010) para a netnografia, tendo por base o trabalho de Schaap (2002), foi que o autor mencionado ingressou no campo virtual sem se apresentar aos seus interlocutores, o que poderia comprometer a ética do trabalho. Em razão das ponderações, a netnografia do presente trabalho é feita apenas com base nos dados abertos da rede, ou seja, não possui como objetivo ingressar de forma clandestina no campo para obtenção de resultados.

Por fim, no que tange à validação dos resultados – fase final da pesquisa -, Noveli (2010) aponta que, se por um lado, a validação na etnografia é uma prática comum, um partilhar de momentos, de outro lado, na netnografia não se percebe o mesmo uso. O que é um tanto óbvio, uma vez que na netnografia o contato se dá de forma *sui generis*, sem a necessária aproximação dos pares.

No caso desta tese, se de um lado precede um contato com as parceiras da etnografia, de outro, na netnografia o contato é tão somente textual e on-line. É de suma relevância que a pesquisa netnográfica seja utilizada em consonância ao objetivo do estudo:

La etnografía encarna la percepción más convincente para la indagación y la comprensión de las interacciones e interrelaciones sociales generadas en Internet, como respuesta a la intermediación tecnológica, a la pluralidad de paradigmas metodológicos, así como a la diversidad y complejidad de los matices etnográficos que se presentan en 'las vivencias de la red', que es en síntesis, su objeto de estudio. No obstante, su análisis dependerá de la finalidad y de la naturaleza que se le asigne. (GEBERA, 2008, p. 2).

Assim, em que pese a base da pesquisa seja etnográfica, não se pode ignorar que as mulheres também se utilizam de redes on-line para compartilhamento de seus trabalhos. Há que se ressaltar, inclusive, que se percebe uma larga gama de interação entre as mulheres do graffiti legal, contudo, ao questionar as parceiras de pesquisa quanto às redes do graffiti ilegal, deflagra-se um encurtamento das possibilidades. Por óbvio, não se pode deixar de destacar, novamente, que a situação é imbrincada ao fato de que o graffiti não autorizado é uma conduta ainda criminalizada e, portanto, a exposição das mulheres perpassa por esse cuidado.

A netnografia na presente pesquisa, portanto, é apenas uma ferramenta para o estudo das comunidades das mulheres grafiteiras dentro do graffiti ilegal. Trata-se

de uma outra forma de olhar para o comportamento dessas mulheres, que se soma à pesquisa etnográfica realizada.

Indicados os caminhos metodológicos percorridos no trabalho, se torna essencial, antes de adentrar nos aspectos teóricos da pesquisa, o objetivo do próximo capítulo é apresentar as circunstâncias vivenciadas tanto em Santa Maria quanto em Lisboa, cotejando as informações com dados demográficos dessas cidades. Outrossim, buscar-se-á a apresentação das parceiras de pesquisa que fazem parte da construção teórica dos demais capítulos.

3 UMA ANTROPÓLOGA NA CIDADE¹⁸: AS CORES DOS MUROS DE SANTA MARIA

A etnografia realizada na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, teve início em março do ano de 2017, quando do início das aulas do doutorado, e perdurou até novembro de 2020. As diversas abordagens etnográficas realizadas no município neste período, se deram em razão da participação na oficina de Etnografia, ministrada pela professora Ana Luiza Carvalho da Rocha, também orientadora deste trabalho.

O início da abordagem etnográfica se deu pela elaboração de um memorial (Apêndice A). Também foi elaborada a cartografia (Apêndice B) de um local estratégico, onde esta pesquisadora acompanhou a realização de um evento chamado *Sopa das Minas*, que será apresentado no decorrer do presente capítulo.

Além disso, foram elaborados seis diários de campo:

- a) O primeiro (Apêndice C), quando o trabalho ainda não tinha um recorte de gênero, que teve por objeto uma conversa com o grafiteiro mais famoso de Santa Maria, Antônio José dos Santos Filho, também conhecido como *Braziliano*;
- b) O segundo (Apêndice D), que relatou um *approach* com artista de rua porto-alegrense, conhecido por *Xadalu*, importante nome da região sul do país, cujos grafismos são imbricados à cultura indígena;
- c) O terceiro (Apêndice E) e o quarto (Apêndice F), já com o recorte de gênero, que tiveram por objeto a conversa com a grafiteira *Zen*;
- d) O quinto (Apêndice G), que foi o diário de campo que relatou o evento *Sopa das Minas*, que representou um importante passo para a pesquisa, uma vez que foi um momento que reuniu várias grafiteiras de Santa Maria para uma intervenção em um espaço não autorizado;
- e) O sexto (Apêndice H), que tratou de relatar uma conversa com a grafiteira *Pópis*.

Não obstante, foram realizados três questionários: com *Zen* (Apêndice I), *Bruja* (Apêndice J), *Gatuna* (Apêndice K); e uma entrevista com *Pópis* (Apêndice L). Além disso, também restou realizada uma narrativa biográfica (Apêndice M) da artista

¹⁸ Analogia à obra de Gilberto Velho: VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Marcela E., responsável pela *Acción Poética* – que será explicada abaixo – na cidade de Santa Maria.

Toda a trajetória descrita possibilitou a compreensão das nuances das mulheres que estão na rua grafitando de forma ilegal. Assim, o objetivo do presente capítulo é, primeiramente, contextualizar os aspectos atinentes à cidade de Santa Maria para, na sequência, apresentar a rede das parceiras de pesquisa.

Já de início é imprescindível mencionar uma importante diferença terminológica que será explorada no capítulo cinco com a nuances jurídicas e socioantropológicas que lhes são pertinentes. Contudo, tendo em vista que no presente capítulo, que visa a apresentação das parceiras de pesquisa, é necessário indicar o seu lugar dentro dos grafismos urbanos, se faz indispensável apresentar aqui a diferenciação terminológica que existe entre o picho e o graffiti.

Primeiramente, é preciso compreender que a Lei de Crimes Ambientais – Lei nº 9.605/1998 –, no Brasil, diferencia o picho do graffiti, a grafia da lei, inclusive, nomina de picho e grafite, indicando que o primeiro é crime, sendo que o segundo, se autorizado, pode ser descriminalizado.

Quer-se dizer que as grafiteiras comumente utilizam da grafia *graffiti* e *picho* e, por esse motivo, essa é a escolha da presente tese. Contudo, para marcar quando o conteúdo estará relacionado aos aspectos legais, será utilizada a mesma grafia da lei, ou seja, *picho* e *grafite*.

Para além disso, quando for indicada a terminologia picho está sendo marcada a ilegalidade da intervenção urbana e o traço simples, ou seja, traços que são feitos de forma não elaborada pelas grafiteiras. Por sua vez, o vocábulo graffiti traz a carga de um traço mais elaborado e que pode ser legal ou ilegal. Isso porque, se for autorizado pelo proprietário será legal e se for feito sem autorização, será ilegal, por força da própria legislação brasileira.

Em Portugal, os graffiti possuem conotação de ilegalidade, enquanto as intervenções autorizadas são tratadas como *street art*. Seja como for, essas diferenças serão apresentadas de forma pormenorizada no decorrer do trabalho, mas já se fazem pertinentes nesse momento inicial.

3.1 O CONTEXTO METROPOLITANO DE SANTA MARIA

Segundo Manuela Ilha Silva e Luiz Fernando da Silva Mello (2015), Santa Maria passou a formar-se a partir do contexto das tratativas relacionadas ao Tratado de Madrid, momento em que as coroas de Portugal e Espanha definiram os limites das suas colônias na América do Sul. Assim, em 1750, “os portugueses cederam a Colônia do Sacramento aos espanhóis que, em contrapartida, entregaram o atual estado do Rio Grande do Sul e áreas em Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul, além de porções de terra ao norte do país.” (SILVA; MELLO, 2015, p. 575).

Neste contexto, tem-se que a ratificação do Tratado de Madrid levou a revogação do Tratado de Tordesilhas, quando foi efetivada a “troca definitiva da Colônia do Sacramento pelos territórios dos Sete Povos das Missões e a definição do Rio Uruguai como limite natural entre Brasil e Argentina.” (SILVA; MELLO, 2015, p. 575).

Dessa forma, Santa Maria surgiu “a partir da necessidade de povoamento da região e de delimitação destas novas fronteiras, dada a inconstância dos limites à época.” (SILVA; MELLO, 2015, p. 575). Os autores destacam, em seu apanhado histórico, que no ano de 1777, as coroas de Portugal e Espanha assinaram o Tratado Preliminar de Restituições Recíprocas, que buscava destacar os limites entre as áreas de domínio espanhol e as terras portuguesas. Neste sentido:

Este tratado buscava, de forma amigável, a retomada de áreas que haviam sido tomadas indevidamente em conflitos ou guerras. A demarcação dos limites foi iniciada em 1784 e, em 1787, a primeira comissão (mista, formada por espanhóis e portugueses) chegou à região onde hoje é Santa Maria, visto que a cidade encontrava-se (sic) exatamente na divisa entre os territórios das duas Coroas. Uma segunda caravana acabou sendo enviada para executar a delimitação dos limites, visto que havia uma série de discordâncias entre os membros portugueses e espanhóis do primeiro grupo. Após anos de trabalho, a comissão acaba sendo dissolvida e a parcela espanhola da equipe acaba por permanecer em seus territórios. Os portugueses, sob orientação do governador Sebastião Xavier da Câmara e do coronel Francisco João Roscio, retornam até o Arroio dos Ferreiros e, nestas proximidades, escolhem um local para acamparem e finalizarem os trabalhos de mapeamento da região. (SILVA; MELLO, 2015, p. 575).

O lugar eleito foi Santa Maria, onde cerca de 100 militares se instalaram em uma rua chamada *Rua do Acampamento* (SILVA; MELLO, 2015), que até os dias contemporâneos resta localizada-no centro de Santa Maria, onde acontece grande parte do comércio da cidade.

Trata-se de um município que se caracteriza como predominantemente urbano, pois 95,14% da população reside na cidade (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2020). A cidade tem uma grande importância regional no setor terciário e é referência nos serviços públicos, uma vez que dentre outras instituições, é a sede da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e da Área de Segurança Nacional, formada por várias Unidades do Exército e pela Base Aérea (FARIAS, 2011).

Hodiernamente, segundo dados do IBGE, Santa Maria conta com 283.677 habitantes e é considerada uma cidade média e de grande influência na região central do Estado. Ainda, é considerada a 5ª cidade mais populosa do Rio Grande do Sul e, isoladamente, a maior de sua região (IBGE, 2020), conforme Figura 5.

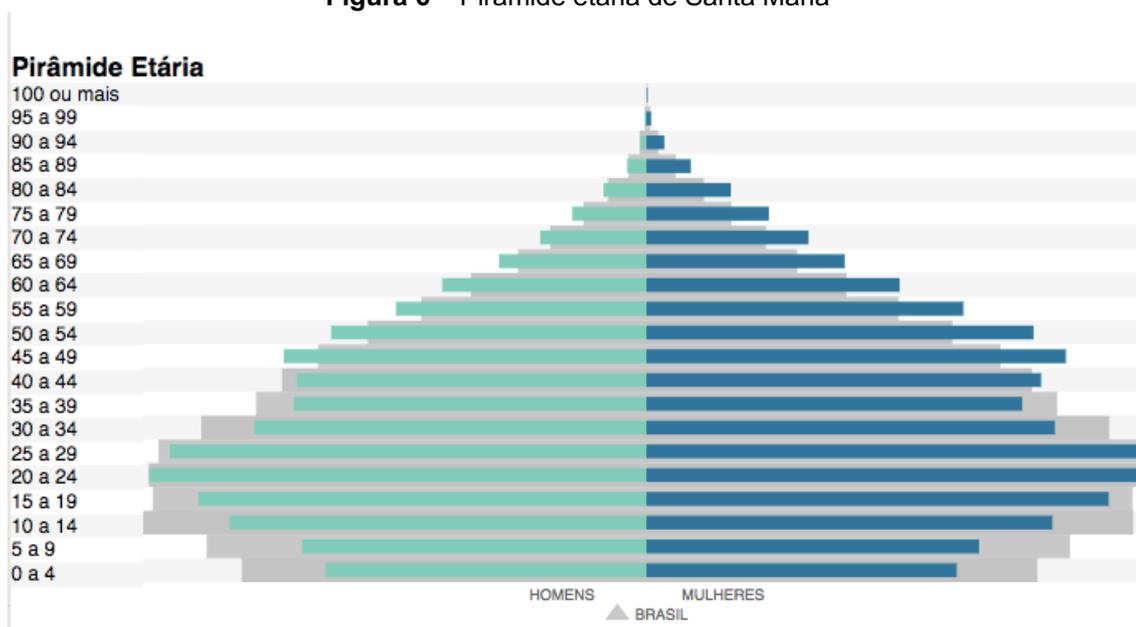
Figura 5 – Síntese do município de Santa Maria

 Área Territorial	1.780,796 km ² [2019]
 População estimada	283.677 pessoas [2020]
 Densidade demográfica	145,98 hab/km ² [2010]
 Escolarização 6 a 14 anos	98,1 % [2010]
 IDHM Índice de desenvolvimento humano municipal	0,784 [2010] ▲

Fonte: IBGE (2020)

Para o foco da presente tese, oportuno apresentar os dados do IBGE no que tange à faixa etária majoritária da cidade e o gênero. Verifica-se na Figura 6, abaixo, que a faixa etária majoritária é a da população de jovens entre 20 e 24 anos de idade, resultado esperado, já que a cidade é conhecida por ser um polo universitário. Ainda, analisando o gênero, verifica-se que este é predominantemente masculino.

Figura 6 – Pirâmide etária de Santa Maria

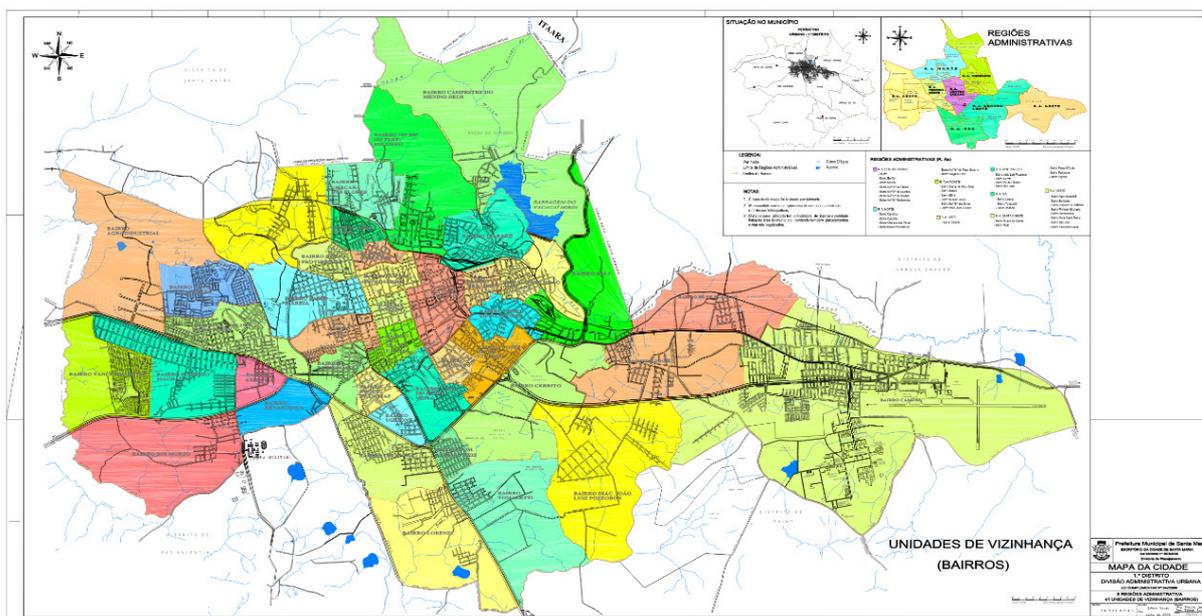


Fonte: IBGE (2020)

É importante destacar que, segundo Edson de Jesus Melo Cunha e Daniel Conte (2014, p. 67), o imaginário pode ser compreendido, em linhas gerais, como um processo de significação que se forma na mente “na busca pelo conhecimento científico, religioso, artístico-literário, entre outros campos do pensamento humano.” É inegável que socialmente criou-se o imaginário de que os grupos de pixadores e grafiteiros são compostos majoritariamente e preponderantemente por homens.

Em Santa Maria, o que se percebe, em linhas gerais, é que o deslocamento dos grafismos urbanos se espalha por todos os bairros, com maior incidência no centro da cidade. Com o propósito de elucidação e localização, Santa Maria possui 41 bairros, segundo informações do Instituto de Planejamento de Santa Maria (Iplan), conforme evidencia a Figura 7:

Figura 7 – Bairros de Santa Maria



Fonte: Prefeitura Municipal de Santa Maria (2006)

Na cidade de Santa Maria chama a atenção a organização do gênero feminino que se insere no circuito dos grafismos urbanos, uma vez que as mulheres se reúnem para colorir a cidade, motivadas por diversas razões constituídas no âmbito íntimo de seus projetos individuais e coletivos.

Com relação às mulheres, não se pode deixar de mencionar o papel que culturalmente ocupam no âmbito da cultura gaúcha. Ana Luiza Carvalho da Rocha, (1985) em sua dissertação de mestrado, discute justamente o espaço ocupado pela mulher no Rio Grande do Sul.

Para Rocha (1985), todo o *ethos* da região é ligado ao regionalismo e ao gauchismo, cuja distinção cultural recai em um culto da figura do *gaúcho*, que acaba por formar um código de honra em torno do qual estrutura-se a comunidade.

No início da formação do Rio Grande do Sul, período que marca o Rio Grande do Sul pelas lutas e conquistas, a mulher presente era a indígena, que durante todo o período foi vítima de violências e, inclusive, estupro. Além disso, foram as mulheres sempre as mais estigmatizadas e depreciadas na lógica do colonizador (ROCHA, 1985).

Ao atravessar as barreiras do tempo e voltar à análise aos tempos modernos, a ótica não faz mudar a curva e o comportamento machista segue enraizado. Segundo Rocha (1985), os códigos éticos e os morais reforçam a política sexual gaúcha. Ou

seja, ao homem cabe a proteção da família – relacionada à noção de hombridade – e às mulheres cabe o papel de preservar essa estrutura.

A ideia predominante é a de que a mulher solteira seja virgem, enquanto a casada seja um exemplo do *ser dama*. Com isso, percebe-se que a visão de mundo sob a ótica do tradicionalismo gaúcho, passa pela análise desse código moral e de honra, que ordena a forma de manifestação dos papéis a partir do gênero (ROCHA, 1985). Trata-se de um *ethos* tradicional que é recriado na modernidade, com a simbologia da manutenção de toda a tradição que envolve a ideia do *ser gaúcho*.

Em que pese as relações de gênero e de feminismo sejam objeto dos capítulos que seguem, e que serão analisadas sob diversas vertentes, aqui, cabe mostrar que as grafiteiras em Santa Maria possuem um projeto coletivo que, junto do projeto individual, possui um propósito emancipacionista.

Para Gilberto Velho (2003), a noção de projeto é vinculada à ideia do foco para atingir um objetivo em específico e o indivíduo acaba por ser diretamente influenciado pelo meio em que está inserido e pelo campo de possibilidade que assim se abre. É por isso que o campo de possibilidades tem relação com as performances, com opções preferenciais que são eleitas em função das avaliações da realidade.

Ou seja, um rol de possibilidades aparece para os indivíduos, que a partir de suas escolhas, experimentam um processo de metamorfose. É justamente esse potencial de metamorfose, cunhado por Velho (2003), que o indivíduo, com seu projeto individual, passa a ter acesso ao participar de projetos coletivos. Lembrando que esses projetos coletivos não são homogêneos só pelo fato de significarem um conglomerado de projetos individuais que se ligam por algum fio condutor em comum.

Assim, dentro do campo de possibilidades, esses projetos que são individuais acabam por interagir com os coletivos em razão de paradigmas culturais que são compartilhados. Essa convivência potencializa o desenvolvimento da metamorfose dos indivíduos e com isso muda o seu mundo, já que a transformação ocorre a partir da escolha desses projetos.

Os projetos sociais encontram guarida nos movimentos sociais, que buscam equidade de gênero, condições dignas de trabalho, questões ligadas ao meio ambiente e à proteção do direito dos animais, direitos para o grupo LGBTQIA+, luta contra o racismo, o capacitismo, entre outros.

Nesse ponto, complementando o que será abordado no quarto capítulo desse trabalho, infere-se que o movimento feminista para essas mulheres representa um

projeto coletivo. Isso porque, o feminismo representa uma ação coletiva organizada que busca – em resumo – a equidade de gênero, em termos políticos, sociais, profissionais, trabalhistas, sexuais, intelectuais e que reúne mulheres que buscam a emancipação.

Essa emancipação está ligada à histórica discussão sobre “questões até então vistas e tratadas como específicas do privado, quebrando a dicotomia público-privado, base de todo o pensamento liberal sobre as especificidades da política e do poder político.” (COSTA, 2005, p. 2).

Imaginar que o cerne desse trabalho é pautado nas discussões que emergem do pensar as mulheres que saem de casa para grafitar ilegalmente – o que é considerado crime no Brasil e em Portugal –, dentro de um espaço majoritariamente masculino, enfrentando na rua a exposição aos mais diversos tipos de violência – policial e urbana –, é automaticamente problematizar as questões atreladas ao movimento feminista, já que esses grafismos representam uma forma de reivindicação por cidadania.

Os projetos individuais das grafiteiras imbricadas no graffiti ilegal em Santa Maria serão apresentados nas linhas que seguem na segunda subseção desse capítulo. Os anseios dessas mulheres, e suas performances, serão destacados em diversos pontos no decorrer da presente tese, contudo, apresentar a rede na qual estão inseridas é essencial para que se possa, no decorrer do trabalho, identificar o seu lugar de fala e o seu perfil.

3.2 A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA EM SANTA MARIA

Início falando de *Zen* que, por uma relação familiar, me inseriu no circuito das grafiteiras de Santa Maria, conforme explico no meu *Diário de Campo 3* (Apêndice E). Tenho com *Zen* um contato de nove anos.

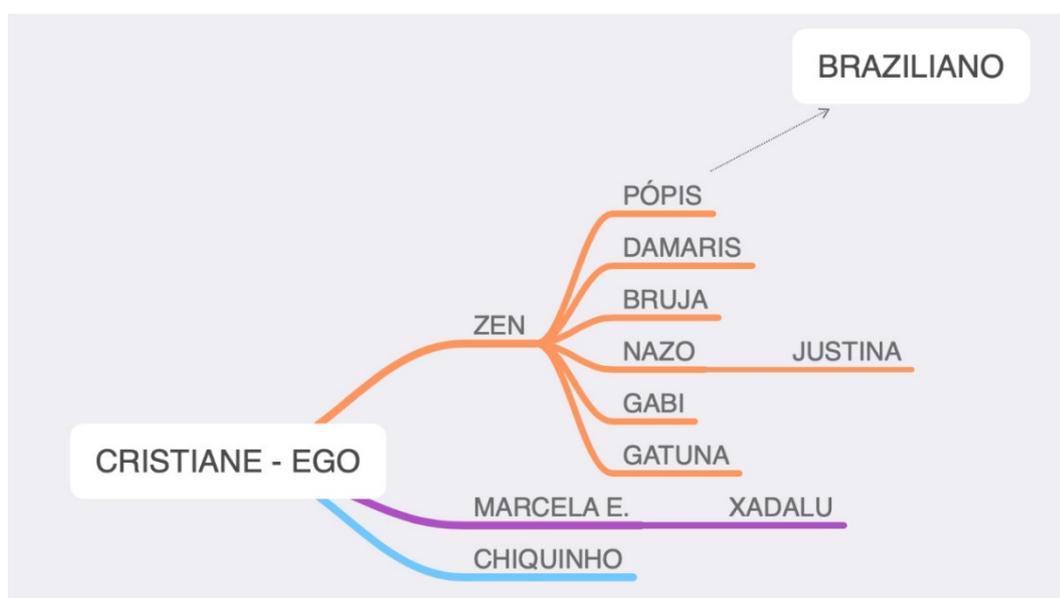
Quando defini que pesquisaria no mestrado sobre grafismos urbanos, passei a trocar algumas ideias com ela, que me confessou – não em caráter de sigilo – que estava pixando em Santa Maria. Ela sempre fez questão de deixar claro que gostava de pixar com as “minas”.

Zen me inseriu em sua rede. Assim, a partir da observação persistente e sistemática de um grupo de pessoas e de um lugar, pude buscar significações deste

fazer e ser cotidiano das meninas grafiteiras. Se trata de um atento e cuidadoso olhar ao Outro, com o objetivo de trazer essa experiência.

Oportuno apresentar, primeiramente, a rede de contatos montada a partir de Zen (Figura 8), que foi a personagem que, como dito, propiciou minha inserção no circuito. Apesar de ter sido feito contato com nove mulheres imbricadas com os grafismos urbanos na cidade de Santa Maria, algumas se mostraram, no decorrer do estudo, mais interligadas ao objeto da pesquisa. Ainda, oportuno destacar que não tive contato posterior com as meninas por motivos pontuais: algumas saíram de Santa Maria e outras, em razão de tensões internas no grupo, se afastaram.

Figura 8 – Rede de artistas tendo por centro Zen



Fonte: Elaborado pela autora

Diante da importância – ou peculiaridade – de algumas dessas mulheres, será destinado, a seguir, um tópico especial para apresentação de suas características. Essa apresentação inicial, que traz os seus perfis, auxiliará na compreensão das ideias permeadas na presente tese.

Destaco que apesar de eu ter conhecido muitas mulheres em razão da imersão etnográfica, não tive acesso a todas com entrevistas e questionários. Com isso, no âmbito do graffiti ilegal, o trabalho é focado nas parceiras Zen, Gatuna e Bruja. Já Pópis será apresentada uma vez que representa uma transição de quem iniciou no graffiti ilegal e hoje está exclusivamente pintando com autorização. Marcela E., por

sua vez, está localizada no graffiti legal, contudo, sua importância se dá pelo que representa enquanto mulher no circuito da arte urbana de Santa Maria.

3.2.1 Zen

Como referi nas primeiras linhas dessa seção, Zen é a responsável por vários dos meus questionamentos e devo a ela a minha inserção no circuito dos grafismos urbanos em Santa Maria.

Zen foi o meu primeiro contato, e quando ela me contou que estava pixando em Santa Maria, tive a quebra de minha primeira pré-compreensão: ela possui graduação em Publicidade e Propaganda, é branca, mora com seus pais que são de classe média e possui 28 anos. No decorrer da pesquisa ela engravidou e teve um filho, o que trouxe alguns giros importantes em seu projeto individual, já que por um tempo ficou longe das tintas.

Em que pese ela ainda esteja ativa no graffiti ilegal, o ano de 2020 lhe reservou o trabalho na confecção de alguns importantes murais, além disso, passou a desenhar no papel e a vender seus quadros. Nesse sentido, Zen refere que:

Desde que comecei a pintar, levei a sério e como trabalho, tanto o rolê da rua, quanto a questão de trabalhar o graffiti como dispositivo pedagógico, ministrando oficinas e trabalhando como arte-educadora. Hoje eu tenho outra visão, pratico vandal esporadicamente, pois tenho muitas outras prioridades, mas foi por causa do graffiti que voltei a desenhar e hoje levo o desenho e a arte muito a sério na minha vida, como trabalho, então, se eu for ver dessa forma, a arte urbana tá no meu dia a dia mesmo eu raramente pintando na rua hoje em dia, pois ela é influência em todos os meus demais trabalhos (como publicitária, como artista e como mãe). Agora tô estudando bastante, evoluindo e mudando meu trabalho pra além da estética do graffiti clássico, por onde eu comecei.

Ela mesma refere que em razão de suas atividades como publicitária e mãe, diminuiu a sua inserção nas ruas. Em todas as nossas conversas, Zen afirmava o quanto se sentia à vontade quando seus rolês eram entre mulheres, explicando que havia entre elas a cooperação, inclusive com a divisão de materiais.

Meu marido e eu somos advogados e em razão dessa proximidade já atuamos em alguns procedimentos judiciais e acompanhamentos em delegacias, oriundos de situações em que ela foi abordada pela fiscalização.

Zen vive com seus pais e com seu filho. A multa acima referida foi cobrada judicialmente e bloqueou valores depositados em sua conta corrente. Os valores bloqueados eram oriundos da venda de alguns quadros, do depósito do auxílio emergencial e da pensão de seu filho. Com um procedimento judicial aleguei impenhorabilidade dos valores, que foram liberados.

Nas próximas páginas evidencio a compilação de alguns trabalhos de Zen na cidade de Santa Maria¹⁹.

Figura 9 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região periférica



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

¹⁹ Os trabalhos com a grafia *DONAS* são elaborados por Zen em conjunto com a grafiteira *Glu*.

Figura 10 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região periférica



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 11 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região periférica



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 12 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 13 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 14 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 15 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 16 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 17 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região periférica



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 18 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 19 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – trilhos do trem



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 20 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 21 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 22 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região periférica



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 23 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – trilhos do trem



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 24 – Graffiti ilegal de Zen em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

A experiência de *Zen* estará fortemente presente nos capítulos que compõem a tese. *Zen*, em muitas oportunidades, tem *Gatuna* como companheira nas intervenções urbanas. Assim, passa-se a apresentar a parceira de pesquisa *Gatuna*.

3.2.2 *Gatuna*

Nas paredes da cidade ela é *VZ* ou *Gatuna*. É uma mulher de 22 anos, branca, classe média, acadêmica do curso de Ciências Sociais e trabalha como auxiliar administrativa.

Gatuna é uma presença de expressão forte que faz questão de dizer que o pixo compõe a sua forma de expressão na urbe. Diferentemente de *Zen* e *Pópis* – que logo será apresentada –, afirma que nunca auferiu renda com os grafismos, indicando que “até então não consegui ‘adaptar’ isso de forma que se torne socialmente aceitável ou menos condenável aos olhos normatizados e institucionais.”

Ela me contou que em janeiro de 2016 fez sua primeira inserção de grafismo urbano fora de Santa Maria. Referiu que na oportunidade saiu sozinha e à noite. Foi ganhando confiança e, no final de 2016, começou a assinar e escrever frases com spray pela cidade. Disse que em 2017 se mudou para Santa Maria e que ali lhe chamou atenção a quantidade de assinaturas.

Em razão da união das mulheres e dos demais artistas, viu mudar a sua cena solitária para uma cena em grupo, o que a fez “entender culturalmente o que eu já vinha fazendo a um tempo de forma isolada e solitária.”

Nas próximas páginas, apresento alguns dos trabalhos de *Gatuna*:

Figura 25 – Graffiti ilegal de *Gatuna* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de *Zen*

Figura 26 – Graffiti ilegal de *Gatuna* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 27 – Graffiti ilegal de *Gatuna* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 28 – Graffiti ilegal de *Gatuna* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Suas opiniões destacam a marcação do gênero feminino no ambiente das intervenções urbanas, assim, aparecem em diversas oportunidades no presente trabalho.

Gatuna e *Zen* comumente saem para pintar com a parceira *Bruja*, que será abaixo apresentada.

3.2.3 *Bruja*

Bruja tem 25 anos, é branca, de classe média e estudante universitária. Ela, assim como as demais já apresentadas, está na cena do graffiti ilegal, contudo, referiu que no futuro pretende ter nos grafismos o seu sustento. Sua inserção nos grafismos foi fazendo assinaturas com caneta permanente, depois foi alterando e aprimorando estilos.

Bruja indicou que os grafismos urbanos apareceram em sua vida em um momento de muita instabilidade, em que estava muito deprimida. Ela trouxe uma fala contundente ao referir que, ao seu ver, o “*graffiti autorizado é balela.*” Completou assim:

O movimento só existe até hoje porque é ilegal, e eu demorei pra entender isso. As pessoas têm a arte urbana como vandalismo, e a lei também. Arte só se for elitista e custar 5 mil reais num museu. Típico de uma sociedade com a educação de bases militares (ainda bebemos das consequências da ditadura). E por isso acho que o artista pode desenvolver outras formas de se expressar, de maneira “menos agressiva” aos olhos dos “cidadãos de bem” [...].

Apesar disso, seus receios vinculados à atuação policial já a faz preferir não mais praticar tanto os seus grafismos, pois, segundo ela: “*Sempre que tenho oportunidade de pintar não nego, mas sempre estudando bem o lugar, pra não me incomodar com a polícia.*”

Os trabalhos de *Bruja* possuem uma característica que é também uma espécie de fio condutor de suas imagens e identidade: a brincadeira com o chapéu de uma bruxa. Nas próximas páginas estão alguns de seus trabalhos na urbe de Santa Maria:

Figura 29 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 30 – Graffiti ilegal de Bruja em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 31 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 32 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de *Bruja*

Figura 33 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de *Zen*

Figura 34 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 35 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 36 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de Zen

Figura 37 – Graffiti ilegal de *Bruja* em Santa Maria – região central



Fonte: Arquivo pessoal de *Zen*

Sua voz possui um caráter reivindicador e feminista, o que contribuiu em diversos capítulos deste trabalho.

Como visto, em diversas oportunidades *Bruja*, *Zen* e *Gatuna* são parceiras nas intervenções urbanas cotidianas.

Nas linhas que seguem será apresentada a grafiteira *Pópis* que, como visto na imagem da rede das parceiras (Figura 8), foi apresentada por *Zen*. Contudo, importante ressaltar que elas se encontram em eventos específicos, uma vez que *Pópis*, ao revés das parceiras até agora apresentadas, já não mais participa das intervenções ilegais.

3.2.4 *Pópis*

Conheci *Pópis* no evento *Sopa das Minas*, conforme referido no *Diário de Campo 5*. Ali descrevi o primeiro contato que tive com ela:

[...] Olho para trás e está vindo uma mulher linda: negra, cabelo *black power* com umas mechas loiras, uma calça larga e estampada, uma regata customizada, um brinco enorme e um batom roxo. Zen levantou para receber e disse:

- Cris, essa é a *Pópis*.

Pópis foi muito receptiva, sentei no chão ao seu lado e expliquei o que estava fazendo ali. Ela estava curiosa e achava muito interessante que alguém estivesse pesquisando sobre arte urbana em Santa Maria. Eu puxei da bolsa meu bloco e quis começar a conversar mais, quando ela me disse que havia esquecido o rolo para pintar e foi buscar em uma loja da região. Antes de sair ela me disse:

- Fui a primeira grafiteira de Santa Maria, logo te conto.

Ela saiu e eu fiquei só pensando o quanto ela era enigmática e interessante. Fiquei ali apenas observando e pensando no quão sortuda eu era por conhecer a *Zen*.

Pópis retorna com o rolo. Senta ao meu lado. Eu ofereço um mate. Ela abre um caderno e começa a desenhar. Me mostra um desenho lindo, já pronto e eu digo entusiasmada que aquilo era incrível. Ela sorriu e disse que faria aquele na parede pois ela também gostava.

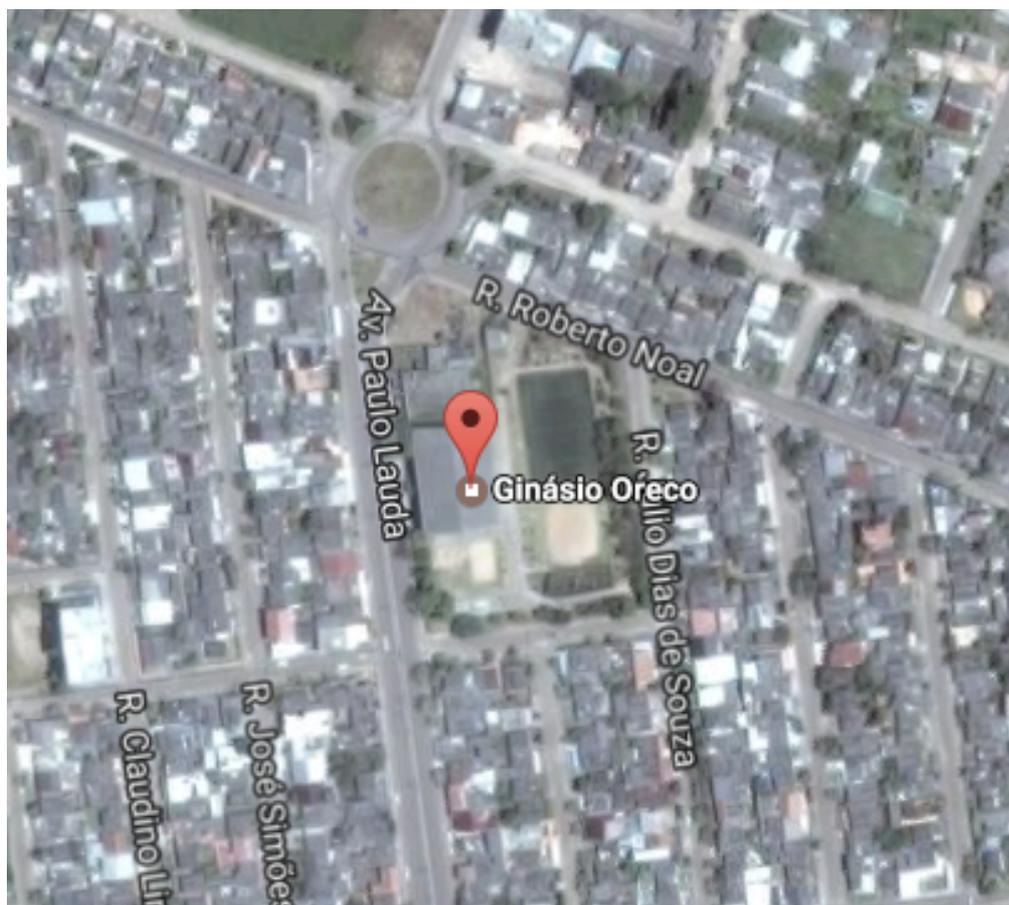
[...] *Pópis* levantou e começou a passar com rolo no paredão uma tinta bege. Enquanto isso fui com o mate ao lado da *Zen* e questionei como ela havia começado a pixar. Ela disse que quando residiu em Curitiba, dois anos atrás, entrou em depressão e começou a sair com um pessoal que fazia os “tramos” na rua. Lá ela não pixou mas adquiriu interesse. Chegou em Santa Maria e seu cunhado – que até então namorava sua irmã Débora – lhe incentivou. Ela contou que depois do primeiro dia nunca mais parou e que foi assim que conheceu as demais meninas, na rua.

[...] A *Pópis* me relatava que só não “trampava” mais pois as tintas eram muito caras e que a qualidade da tinta interfere muito na qualidade do trabalho. Disse que em Santa Maria existe um empresário, dono da empresa Falk Tintas que ajuda sempre que pode, fazendo doações.

Fiquei ali extasiada. O sol era forte e *Pópis* sentou-se novamente ao meu lado e disse que a vida dela sempre foi difícil pois apanhava do namorado e do irmão. Que tinha uma filha de três anos. Confidenciou que certa vez postou no Facebook uma foto da filha segurando um spray e o pai denunciou ao Conselho Tutelar, ou seja, reclamou que até dentro de casa sofria preconceito. Ela contou que desde cedo trabalhou no comércio e que hoje é costureira, mas que se pudesse se sustentaria fazendo e mostrando sua arte. Ela contou que começou a pixar com o *Braza* – já apresentado no *Diário de Campo 1* – mas que acha que por ser mulher as portas não se abriram para ela na mesma intensidade. Eu concordei. Nem lembro se consegui me expressar da forma que eu gostaria, mas concordei com cada vírgula. Ela é negra, mulher, artista, mora na periferia... os desafios são muitos! (DIÁRIO DE CAMPO 5 – Apêndice G).

Pópis conta com 37 anos, é negra e periférica. Em verdade, é a única que mora fora do centro, é de classe baixa e trabalha para sustentar a sua filha. Depois do nosso primeiro encontro, marcamos de nos encontrar no Ginásio do Oreco (Figura 38), no bairro Tancredo Neves, em Santa Maria. O referido bairro é um dos bairros mais pobres e fica localizado na periferia da cidade de Santa Maria.

Figura 38 – Localização do Ginásio do Oreco



Fonte: Elaborado pela autora com *print* de tela do Google Maps (2020)

O que se vê é que em todos os lados do Ginásio é marcante a presença de intervenções de arte urbana (Figura 39). Quando procurei a *Pópis* para a entrevista foi ela quem sugeriu que nos encontrássemos no Ginásio Oreco. A parte fechada no Ginásio, que aparece na foto abaixo, não fica aberta ao público e por isso nos encontramos do lado de fora, exatamente atrás do Ginásio.

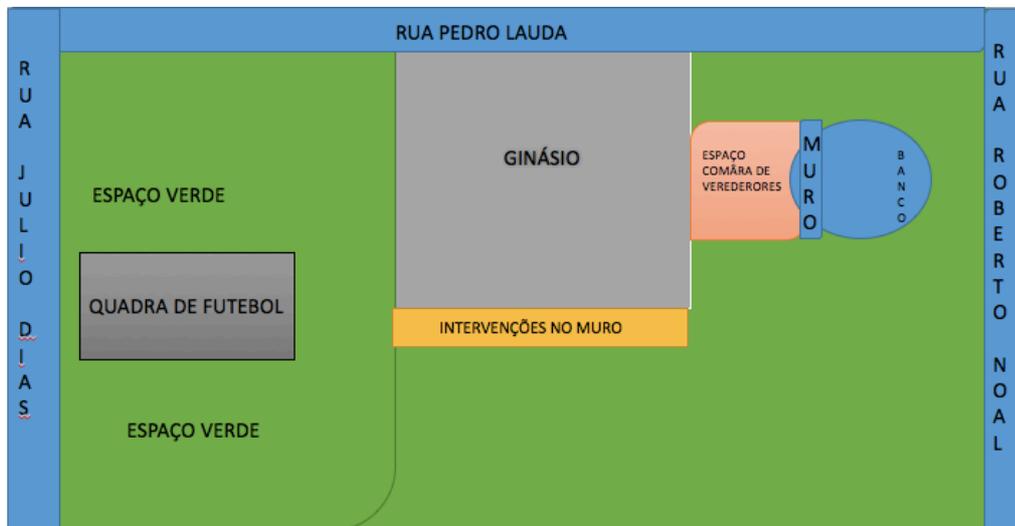
O Ginásio do Oreco foi tão emblemático que produzi uma Cartografia (Figura 40), buscando apresentar de forma mais clara a localização de cada espaço, já que ali foi o local eleito para as intervenções do *Sopa das Minas* e também o local que *Pópis* escolheu para a realização da entrevista.

Figura 39 – Intervenções artísticas nas paredes do Ginásio do Oreco



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 40 – Cartografia do Ginásio do Oreco



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 41 – Intervenção do Sopa das Minas no Ginásio do Oreco



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Após ter elaborado um roteiro de entrevista, questionei como *Pópis* havia iniciado na arte urbana. Prontamente, ela me disse que foi em 1998 quando começou a namorar um rapaz, quando contava com 19 anos. Ele adorava fazer rap e andar de skate e ela passou a frequentar os mesmos ambientes que o namorado. A cultura do rap, do hip hop, skate e da arte urbana andam, em muitos casos, de mãos dadas.

Foi no grupo de amigos do então namorado que *Pópis* conheceu o *Braziliano*, artista de rua de Santa Maria, e em um desses *rolés* resolveu pegar um pincel com objetivo de fazer alguns riscos. Como hoje seus desenhos são de encher os olhos, interrompi sua história para perguntar como foi a primeira experiência. Ela assim respondeu: “*Foi horrível. Só riscos e tags. Era pixo.*”

Contou que na época gostava de correr riscos. Sair na madrugada. Sentir a sensação de fazer algo proibido. Na sequência pergunto quais foram as inspirações que ela teve, tendo em vista que hoje é referência na cidade de Santa Maria. Ela conta que ia para Porto Alegre, no *Fórum Mundial Social*, e que ali conheceu muitas influências. Ela citou a artista *Nina*, de São Paulo, e a artista *Vanessinha*, de Porto Alegre.

Questionei onde ela já fez e onde atualmente faz a sua arte, e ela assim me disse: *“Mina’ no início não era arte. Era rabisco mesmo. Nós gostávamos de depredar patrimônio público, muros das casas. Os ‘rabiscos’ funcionavam como uma medalha. Mas isso acabou. Hoje eu grafito onde sei que não irei me incomodar.”*

Quando questionei qual foi o marco para mudar tão drasticamente a escolha dos locais, me respondeu que a maturidade da idade e o nascimento da filha. Me contou com ar de desânimo que gostaria de ganhar dinheiro com a arte, mas que não acredita que isso um dia será possível e, por isso, ela leva como um *hobby*, como algo que serve para aliviar os incômodos diários e que, sobretudo, faz bem.

No dia do evento *Sopa das Minas* tive a oportunidade de conhecer muitas artistas de rua de Santa Maria. Algumas delas estão na Figura 42, abaixo:

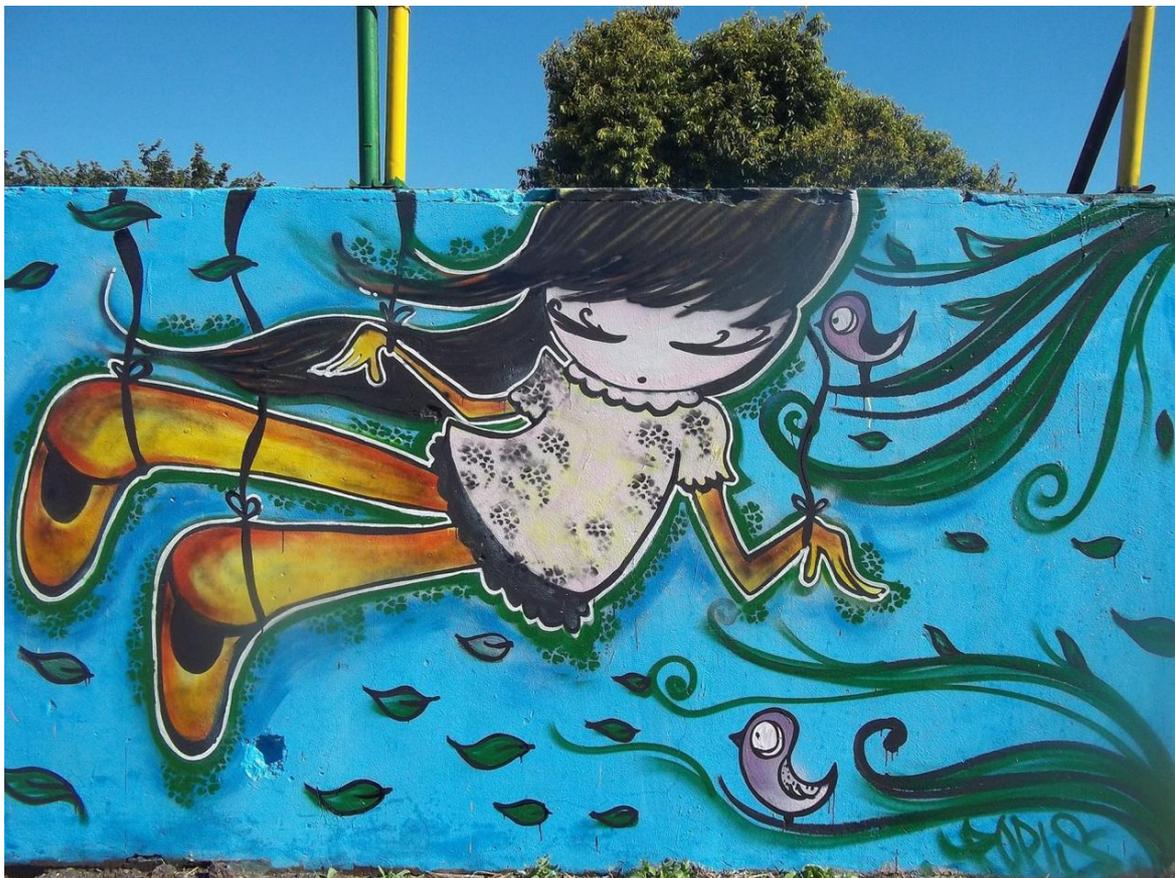
Figura 42 – Evento *Sopa das Minas*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Pópis é a primeira à direita na fotografia. Seus trabalhos são fáceis de identificar, pois apresentam um caráter lúdico, colorido e geralmente tem como centro a figura de uma boneca, conforme se verifica na série de imagens abaixo:

Figura 43 – Graffiti legal de *Pópis* em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de *Pópis*

Figura 44 – Graffiti legal de *Pópis* em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de *Pópis*

Figura 45 – Graffiti legal de Pópis em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de Pópis

Figura 46 – Graffiti legal de Pópis em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de Pópis

Figura 47 – Graffiti legal de *Pópis* em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de *Pópis*

Figura 48 – Graffiti legal de *Pópis* em Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal de *Pópis*

Em que pese *Pópis* tenha sido essencial para a minha compreensão da inserção das mulheres no espaço urbano, como hoje a sua experiência é concentrada em grafismos autorizados, durante a tese ela aparecerá em momentos oportunos.

A mesma situação que permeia os grafismos legais de *Pópis*, também é fator que demarca o trabalho de *Marcela E.*, que será abaixo apresentada.

3.2.5 Marcela E.

Na pesquisa, tive a oportunidade de conhecer mais profundamente *Marcela E.* *Marcela E.*, que é argentina e idealizadora do coletivo *Acción Poética S.M.*. A história da argentina cruza os pagos do Rio Grande do Sul e ali inicia uma importante marca para a arte urbana santa-mariense.

A aproximação com *Marcela E.* deu-se por minha iniciativa por meio das redes sociais. Quando a procurei, disse que estava pesquisando mulheres e intervenções urbanas e ela prontamente aceitou tomar um café comigo, cujo objetivo era a realização de uma narrativa biográfica. Assim, todo o narrado a seguir faz parte de uma decupagem desta narrativa.

Marcela E. nasceu em 1969, na cidade de Buenos Aires. Sua história cruzou com a de Santa Maria depois de muito tempo. Ainda jovem, terminou o ensino médio e ali nasceram dúvidas sobre seu futuro profissional.

Sobre si, *Marcela E.* sabia algumas coisas: gostava de letras, de literatura, de filosofia, de sociologia e história. Resolveu aventurar-se no curso de Jornalismo. Faltou empolgação. Tentou Ciência da Computação e o olho não brilhou. Encontrou um curso técnico em Jornalismo e ali achou mais: uma guinada em sua trajetória estava por vir.

O tempo passou e *Marcela E.* conheceu uma pessoa no jornalismo, com a qual veio morar no Brasil. Se trata do pai de seu filho. A família dele é oriunda de Santana do Livramento, cidade em que o casal fez morada por um ano e meio, aproximadamente, e depois veio para Santa Maria.

Marcela trouxe para Santa Maria o *Acción Poética*, que foi criado pelo escritor mexicano, Armando Alanís Padro. O autor começou movido pela vontade de publicar poesia, atrelada à dificuldade em fazer impressões com as empresas editoriais. Resolveu sair para rua e começar a pintar. Escolhia o fundo branco e a letra preta, imitando a página de um livro. Assim ele começou.

Na perspectiva de *Marcela E.*, a poesia proporciona um diálogo com quem passa. Ela tomou coragem e perguntou se podia fazer a ação em Santa Maria. Armando respondeu que sim e passou as normas. Depois disso, ela se pôs a pensar: “*E agora? Eu que vou sair pra rua pintar?*”. Lembrou que fazia muito tempo que passava todos os dias por um muro grande com bastante visibilidade. Munida de coragem, deu o primeiro passo para iniciar um projeto que modificou a estética de toda uma cidade. Escreveu “*sin poesia no hay ciudad.*” A cidade mudou.

Mesmo há vinte anos em Santa Maria, *Marcela* escreve em espanhol. Escolhe frases com carinho e espalha amor nos brancos das paredes frias. Sua arte difere do habitual e se espalha nos diversos bairros de Santa Maria. Na sequência, estão alguns dos trabalhos de *Marcela E.* pelos muros de Santa Maria:

Figura 49 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 50 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 51 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 52 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 53 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 54 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Marcela E. é polêmica entre os grafiteiros que estão em meio ao graffiti ilegal, isso porque costuma, antes de inserir a sua ação, fazer um fundo branco no muro e, com isso, acaba por apagar antigas referências. Me referiu que por conta disso sofria algumas críticas no seguinte sentido:

Ele disse: “sair por aí apagando e pintando de branco todos os tramos de todo mundo, escrevendo por cima e ainda em língua estrangeira? Isso não é Ação Poética!”. Pensei, se eu deixar passar isso vai piorar. Lá fui eu, e respondi. Ele falava em leis das ruas, se referindo que não podia escrever em cima do que os outros fizeram. Olha, eu não sei realmente quais são as leis das ruas, mas eu sei que a gente pode dialogar. Quando quiser conversar a gente se encontra. Não faço aqui pelo Facebook porque as pessoas se empolgam demais. Jamais me respondeu. Amigo dele que me responde. Mas já fiquei sabendo de outros que fizeram isso.

Abaixo mostro uma fotografia que foi paradigmática, pois acompanhei *Marcela* pintar esse mural em 2017:

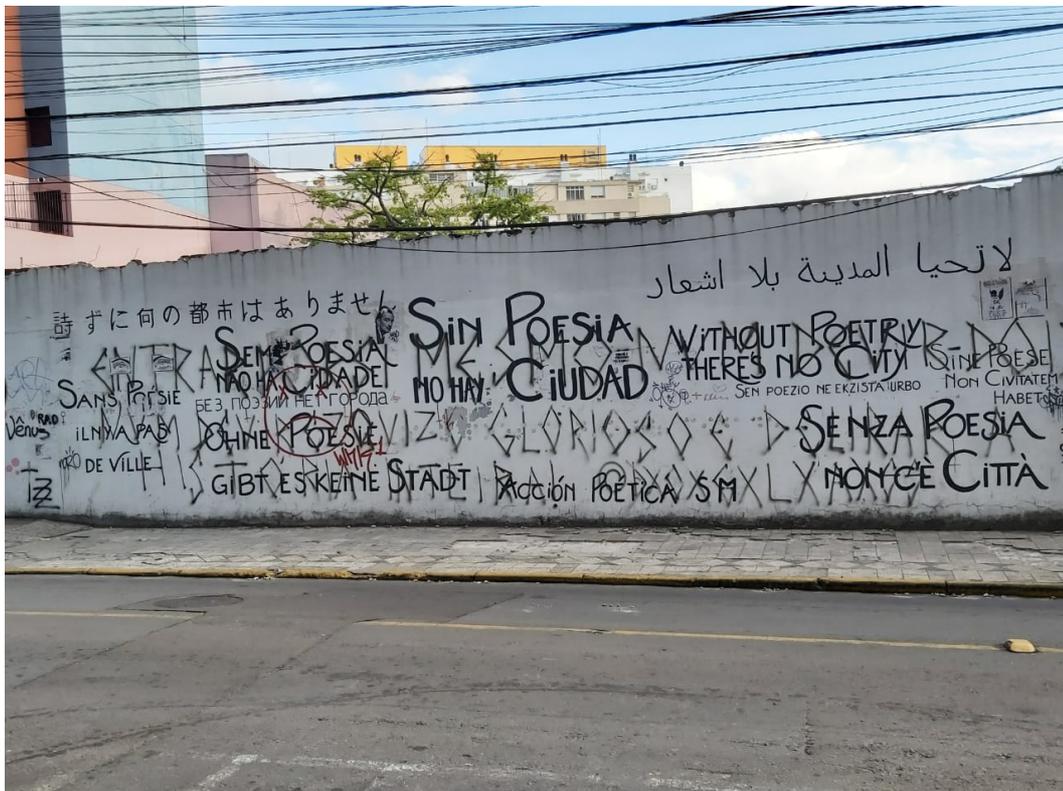
Figura 55 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Três anos depois, em 2020, os artistas locais deram o seu recado, conforme pode-se perceber na Figura 56, abaixo:

Figura 56 – Arte de *Marcela E.* em muro do Centro de Santa Maria



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Na figura acima se percebe a inserção de muitos pixos em cima do mural do *Acción Poética*. Nenhum deles é de autoria de minhas parceiras de pesquisa, contudo, dão conta de apontar a revolta dos pixadores com a atitude de *Marcela* ao apagar os graffitis antigos, passando uma tinta branca, para, aí sim, inserir sua arte.

Marcela E. foi muito importante no início da pesquisa, contudo, em razão do recorte para os grafismos ilegais, acabou por ter a sua importância atreladas às dinâmicas de colaboração entre as mulheres, que a respeitam na arte, contudo, questionam a sua escolha de deixar um muro branco antes de receber a sua intervenção.

Essas dinâmicas que existem entre os grafismos legais e ilegais, possuem diversas semelhanças e alguns afastamentos quando vistas em comparação às mulheres que estão no contexto de Lisboa. Com isso, o próximo capítulo tem por escopo a apresentação da rede das grafiteiras portuguesas, bem como, presta-se a indicar a condução da etnografia naquele local.

4 UMA ANTROPÓLOGA NA CIDADE: AS CORES DOS MUROS DE LISBOA

A etnografia realizada na cidade de Santa Maria foi muito importante para a compreensão das dinâmicas das mulheres que se deslocam no espaço público através da prática do graffiti ilegal. Contudo, eu sentia que faltava uma pesquisa etnográfica para trazer à tona uma realidade que não costuma ser enfrentada nos estudos do Direito.

Oportuno destacar que quando ingressei no doutorado estava evidente a minha vontade de realizar a pesquisa etnográfica, contudo, eu ainda não havia concretizado um recorte de espaço e também não havia pensado nas questões que emergem das discussões que envolvem o gênero.

Durante as aulas do doutorado, mais precisamente em maio de 2017, acompanhei um evento do curso de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que foi organizado pelas professoras Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha. Naquela oportunidade, ouvi uma fala do professor Ricardo Campos, da Universidade Nova de Lisboa, que apresentou seus estudos sobre os grafismos urbanos em Lisboa.

Naquele momento, o professor Ricardo abordava que os grafismos urbanos em Lisboa eram comumente praticados por homens e que havia um circuito de arte urbana na cidade que incentivava artistas de todo o mundo a escolherem Lisboa para exposição de sua arte. Apontou que, inclusive, o turismo da cidade se beneficiava com os coletivos que tinham como objetivo guiar turistas pelos principais grafittis da cidade.

Eu já havia estado em Lisboa em duas oportunidades anteriores e a quantidade de inserções dos grafismos sempre me chamou a atenção. Com a fala do professor Ricardo Campos, lembrei de ter ouvido relatos de excursões que encerravam com o guia entregando uma lata de spray para que os turistas deixassem uma mensagem em uma parede. Ali já percebi que o tratamento dos grafismos, se comparado ao Brasil, era dicotômico.

Diante dessas questões, foi uma surpresa descobrir que em Lisboa havia uma legislação muito semelhante à legislação brasileira. Assim, quando ouvi o professor indicar que eram poucas as mulheres no circuito, percebi que aí estava o recorte que faltava em minha tese, e conhecer as mulheres que grafitam passou a fazer parte do meu problema de pesquisa.

O professor Ricardo Campos me recebeu em Lisboa, na Universidade Nova, para um período sanduíche de 45 dias. Embarquei em dezembro de 2018, mas as coisas não funcionaram como o planejado, pois, conforme narrei no *Diário de Campo 7* (Apêndice N), viajei com o pé quebrado e daí sobrevieram diversas dificuldades e limitações.

Apesar disso, a pesquisa foi bastante profícua e densa, permitindo que a presente tese pudesse ser perfectibilizada. No período em que fiquei em Lisboa, além de assistir às aulas e estudar na biblioteca da Universidade, produzi as seguintes pesquisas de cunho etnográfico:

- a) Os *Diários de Campo 7 e 8* (Apêndice N e O), nos quais narrei a minha observação participante no projeto *A Lata Delas*;
- b) O *Diário de Campo 9* (Apêndice P) que, assim como os dois anteriores, é repleto de registros fotográficos e no qual descrevi minha experiência no coletivo *Yes You Can Spray*;
- c) O *Diário de Campo 10* (Apêndice Q), que mostra a experiência de uma tarde de conversa com as mulheres do graffiti ilegal, *Danse 127 e Snow*;
- d) O *Diário de Campo 11* (Apêndice R), que revelou meu acompanhamento junto do *Lisbon Street Art Tours*.

Não obstante, consegui uma entrevista dirigida junto da *Galeria de Arte Urbana* (GAU) (Apêndice S), ocasião em que eu pude entender a sistemática da inserção das mulheres nesses projetos e compreendi a dinâmica do incentivo municipal à arte urbana.

Ainda, soma-se a isso os questionários com *Snow* (Apêndice T) e *Danse 127* (Apêndice U) coletivos de mulheres que até hoje estão vinculados ao graffiti ilegal. Além disso, apliquei questionários com *Maria Imaginário* (Apêndice V) e *Patrícia Mariano* (Apêndice W), que atualmente estão imbrincadas na *street art*, mas que narraram importantes experiências com o graffiti ilegal.

Assim como em Santa Maria, essa trajetória também possibilitou a compreensão das nuances das mulheres que estão na rua grafitando de forma ilegal. Da mesma forma que no terceiro capítulo, o objetivo agora é a contextualização dos aspectos atinentes à cidade de Lisboa para, na sequência, apresentar a rede das parceiras de pesquisa.

4.1 O CONTEXTO METROPOLITANO DE LISBOA

A Câmara Municipal de Lisboa possui um documento eletrônico intitulado Atlas Social de Lisboa, que condensa as principais informações da cidade, concentrando dados sobre o território e a população, entre outros. Segundo a Câmara, trata-se de uma iniciativa de divulgação estatística da realidade social do município (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017).

Em resumo, diz respeito a um protocolo de colaboração que se deu entre o Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (IGOT-UL), a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com Conceção, Desenvolvimento e Implementação – Modelo de Dados e Cartografia Temática da Geometral – Técnicas de Medição e Informática e a Câmara Municipal de Lisboa.

Sobre Lisboa, é importante destacar que é a capital de Portugal e a cidade mais populosa do país. Conta com 552.700 habitantes, de acordo com o levantamento de 2011, enquanto a região metropolitana é composta por 18 municípios, somando aproximadamente 3 milhões de habitantes (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017).

Lisboa possui uma peculiaridade no tocante à educação da população, que é influenciada pelo contexto socioeconômico. Segundo o Censo de 2011, um terço dos habitantes da cidade possui qualificações superiores, o que é um fator destacado das demais cidades portuguesas (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017).

O Atlas Social de Lisboa (2017) dá conta de destacar que “praticamente todos os jovens” frequentam o sistema de ensino, sendo que mais de um terço dos jovens entre 20 e 29 anos conta com ensino secundário; já na população entre 30 e 34 anos, tem-se que mais da metade possui ensino superior.

Em razão da crise econômica que assolou o mundo em 2008, Portugal também vivenciou períodos de instabilidade. Nesse sentido, o documento frisa que:

Neste contexto, em Portugal, no período de 2009 a 2014, período de maior reflexo da crise econômica, o desemprego incidiu particularmente nos jovens, atingindo de igual forma as mulheres e os homens, tradicionalmente com taxas de desemprego mais baixas, estendendo-se também aos indivíduos com qualificações superiores. (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017, on-line).

Aqui, é oportuno ressaltar que tal questão não foi destacada como fator preponderante para as parceiras de pesquisa, contudo, essas questões são

importantes nas explicações formuladas pelo estudo da criminologia cultural, que serão abordadas no quinto capítulo deste trabalho.

O Atlas Social de Lisboa (2017) retrata que a inclusão das mulheres no mercado de trabalho aumentou em 2014, com 55% delas imbricadas no mercado. Por fim, o Atlas Social de Lisboa (2017, on-line) evidencia, ainda, as informações da chamada população sem abrigo, ou seja, aquela parcela que vive alojada no espaço público, sem residência fixa, descritos da seguinte forma: “A Pessoa-sem-abrigo encontra-se numa situação de risco, vulnerabilidade e exclusão social, privada dos mais elementares direitos de acesso a uma vida digna e ao exercício da cidadania.”

No tocante a esse ponto, os dados apresentados mostram que o número de pessoas sem abrigo em Lisboa é de 818, segundo informações coletadas em 2015 (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017).

Ainda, em Lisboa é evidente a ocorrência das chamadas “prestações sociais”, que representam apoios financeiros que podem substituir ou complementar os rendimentos salariais, buscando a garantia de direitos básicos à população.

As assimetrias sociais são visíveis no território da cidade destacando-se a norte e a oriente as freguesias de maior fragilidade social. Estas disparidades verificadas, que se agravaram pelas recentes alterações da conjuntura económica e social, poderão atenuar-se através da atribuição de prestações sociais como o Rendimento Social de Inserção (RSI), subsídios de desemprego, o Complemento Solidário de Idosos (CSI), abonos de família e subsídios de deficiência e reabilitação. (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017, on-line).

Para além dos dados gerais ora postos, ao andar nas ruas de Lisboa já se percebe que os direitos sociais, que serão objeto de estudo do último capítulo desse trabalho – quando serão estudadas as sensações de cidadania dos indivíduos –, são mais perceptíveis em comparação aos mesmos direitos no Brasil.

Além disso, a Câmara de Lisboa, em seu Atlas, refere que pensa muito na valorização urbanística do município, já que se trata de uma cidade envelhecida e que, portanto, carece de manutenções. Um exemplo disso é a atuação da *Galeria de Arte Urbana* (GAU), que trata da curadoria de projetos que visam a valorização do espaço urbano através da arte. Sobre essa questão, no capítulo quatro eu apresento os resultados de uma entrevista junto a esse departamento (ATLAS SOCIAL DE LISBOA, 2017).

No que diz respeito ao pensar sobre as mulheres em Lisboa, é importante considerar que as questões que envolvem as lutas do movimento feminista são de ordem mundial, em razão das regras do patriarcado que são comuns aos estados. Em Portugal não se vislumbra uma exceção. No que diz respeito ao assunto, os estudos acerca da evolução dos direitos das mulheres em Portugal costumam ser apresentados a partir dos anos 1970.

Na verdade, tudo remonta ao 25 de Abril de 1974 [...] O clima de liberdade que então se passou a viver em Portugal reflectiu-se, ao nível das ciências sociais, no estímulo dado a novas áreas de estudo, na renovação metodológica ou no interesse prestado a períodos históricos desprezados pela historiografia do regime a que a Revolução pusera fim. A história das mulheres foi um dos campos de investigação que então emergiu, beneficiando de uma série de circunstâncias favoráveis, em particular, a renovação da docência ministrada nas universidades, a influência da escola dos Annales e da "nova história" de orientação antropológica, dirigida para os estudos da vida privada e quotidiana, bem como alterações na própria sociedade portuguesa, mais concretamente, a entrada massiva de mulheres no ensino superior. (VAQUINHAS, 2009, p. 243).

Dessa forma, o foco na década de 1970 estava nos estudos que retratavam a história, até então invisibilizada, das rainhas, das sufragistas e outras; enquanto na década de 1980, com uma onda de feminização, mostraram-se fortes os estudos sobre as mulheres imbricadas em movimentos sociais, no trabalho, na família, bem como com o viés de denúncia das condições jurídicas e sociais das mulheres quando comparadas à situação dos homens (VAQUINHAS, 2009).

Dos anos 1990 até os dias atuais, é perceptível uma nova onda epistemológica que busca a valorização dos estudos de gênero em cursos, seminários, estudos de perspectivas feministas nos cursos de graduação e de pós-graduação, motivo pelo qual passa a ser mais evidenciada a publicação de obras com a temática (VAQUINHAS, 2009).

A pesquisadora referida, Irene Vaquinhas (2018), em outro estudo deflagra o deslocamento da mulher em Portugal, reforçando a ideia de que a mesma saiu de uma pauta de invisibilidade para uma de reconhecimento. Segundo a autora, merece destaque em Portugal os estudos que imbricam a relação da mulher com a violência, em particular quando ela é vítima. Assim, conforme a autora, "esse tem sido um tema desenvolvido no quadro de estudos mais alargados sobre a criminalidade e os comportamentos desviantes." (VAQUINHAS, 2018, p. 115).

Recentemente, a mídia deu destaque às manifestações feitas por mulheres em Lisboa e em outras cidades de Portugal. O movimento era um grito contra o machismo e se deu justamente no Dia Internacional da Mulher (8 de março). O movimento chamou a atenção pela organização, uma vez que contou com a participação de diversas plataformas, associações e movimentos. A convocação se deu pelas redes sociais com a seguinte carta:

8M Lisboa | Manifestação - Greve Feminista Internacional
 Estamos todas convocadas para a MANIFESTAÇÃO do dia internacional das Mulheres!
 A 8 de Março, mulheres em todo o mundo levantam-se em defesa dos seus direitos e mobilizam-se contra a violência, a desigualdade e os preconceitos. Somos vários coletivos, associações, sindicatos, pessoas independentes e organizações políticas a convocar o 8 de Março 2020 em Portugal.
 Saímos à rua para reivindicar: VIVAS, LIVRES E UNIDAS.
 Basta de desigualdade entre mulheres e homens no trabalho, em casa, no espaço público, nas escolas e universidades. Basta de mulheres assassinadas vítimas de violência de género.
 As violências que sofremos são múltiplas, por isso a Greve que convocamos também o é.
 No dia 8 de Março faremos greve ao trabalho assalariado, ao trabalho doméstico e à prestação de cuidados e ao consumo de bens e serviços.
 No dia 8 de Março, as manifestações decorrem em várias cidades do País: Braga, Coimbra, Évora, Faro, Lisboa, Ponta Delgada, Porto, Viseu!
 Se as mulheres param, o mundo pára!. (REDE 8 DE MARÇO, 2020, on-line).

A convocação se deu por meio de blogs, redes sociais e pela comunicação via correio eletrônico. Não obstante, o chamamento veio com um manifesto:

MANIFESTO DA REDE 8 DE MARÇO!
 Juntas somos mais fortes!
 A cada 8 de Março celebramos a união entre as mulheres e mobilizamo-nos em defesa dos nossos direitos.
 Somos herdeiras das lutas feministas e das resistências operárias, anticoloniais e antirracistas. Reclamamos o património das lutas pelo direito ao voto, ao trabalho com salário, a uma sexualidade livre e responsável, à maternidade como escolha, à habitação, à educação e saúde públicas.
 Por todo o planeta, somos as mais traficadas e as mais sacrificadas pela pobreza. Somos do país onde existem 6576 mulheres e raparigas vítimas de mutilação genital. Somos as sobreviventes da violência de género, que em Portugal mata, em média, duas de nós a cada mês, 80% das vítimas de violência doméstica e 90.7% das de crimes sexuais. Somos as vítimas da justiça machista, quando esta fundamenta as suas decisões em preconceitos, e da cultura da violação, que desacredita a nossa palavra e desvaloriza a nossa experiência, procurando atribuir-nos a responsabilidade das violências que sofremos. Somos as que vivemos em alerta permanente, porque o assédio no espaço público e no local de trabalho continua a estar presente.
 Somos múltiplas e diversas, de todas as cores e lugares, de todas as formas e feitios, com diferentes orientações sexuais e identidades de género, profissões e ocupações. Somos trabalhadoras, estudantes, reformadas, desempregadas e precárias, do litoral e do interior, do continente e das ilhas.

Somos as invisíveis, as negras e as ciganas. Somos tu e eu, somos nós, somos tantas e tão diversas.

A 8 de Março, mulheres em todo o mundo levantam-se em defesa dos seus direitos e mobilizam-se contra a violência, a desigualdade e os preconceitos. Porque as violências que sofremos são múltiplas, a Greve que convocamos também o é.

No dia 8 de Março faremos greve ao trabalho assalariado, ao trabalho doméstico e à prestação de cuidados, ao consumo de bens e serviços.

Basta de desigualdade no trabalho assalariado!

É a nós que nos é exigida a conciliação entre a atividade profissional e a vida familiar, razão que explica que sejamos as que mais trabalhamos a tempo parcial, o que originará reformas e pensões mais baixas no futuro, reproduzindo o ciclo de pobreza. Somos mais de metade das pessoas que ganham o salário mínimo, o que compromete a nossa autonomia financeira. As profissões em que somos a maioria da força de trabalho são muitas vezes social e salarialmente desvalorizadas. Nelas, as mulheres negras e imigrantes são as trabalhadoras mais exploradas e precarizadas. A diferença salarial é, em média, de 15.8%, ou seja, para trabalho igual ou equivalente, os nossos salários são inferiores, o que faz com que trabalhemos 58 dias por ano sem receber.

Os cargos mais bem pagos são ocupados por homens, embora sejam as mulheres as que mais concluem o ensino superior (60.9%). A desigualdade salarial com base no género está presente em todo o lado, nas empresas e instituições privadas e públicas.

Exigimos salário igual para trabalho igual ou equivalente e a reposição da contratação coletiva como forma de proteger o trabalho e combater as desigualdades. Temos direito a um projeto de vida digno e autónomo: não somos nós quem tem de se adaptar ao mercado de trabalho, é ele que tem de se adaptar a nós. A gravidez ou os cuidados com descendentes e ascendentes não podem ser o argumento escondido para o despedimento ou a discriminação.

Basta de desigualdade no trabalho doméstico e dos cuidados!

Para além do trabalho assalariado, muitas mulheres, sem que a maior parte das vezes isso resulte de uma escolha, têm de desempenhar diversas tarefas domésticas e de prestação de cuidados e assistência à família. Este trabalho gratuito, desvalorizado e invisibilizado ocupa-nos, em média, 1 hora e 45 minutos por dia, o que corresponde, durante um ano, a 3 meses de trabalho. Apesar de não haver uma recolha de dados étnico-raciais, os dados a que temos acesso mostram que sectores como as limpezas e o trabalho doméstico são quase um destino obrigatório para as mulheres negras, ciganas e imigrantes. Levantamo-nos na luta contra o racismo! Sabendo que as mulheres negras e imigrantes permanecem a força de trabalho mais barata, altamente explorada e violentada, ocupando as profissões mais precárias e trabalhos pouco ou não-qualificados.

Reclamamos o reconhecimento do valor social do trabalho doméstico e dos cuidados e a partilha da responsabilidade na sua prestação. Propomos que este tipo de trabalho seja considerado no cálculo das reformas e pensões e defendemos o reconhecimento do estatuto de cuidador/a. Defendemos a redução do horário de trabalho e igualdade nos tempos de descanso e de lazer. Queremos respostas públicas de socialização de tarefas domésticas e de cuidados, das creches às residências assistidas e de cuidados continuados, das cantinas às lavandarias.

Basta de reprodução das desigualdades e do preconceito nas escolas!

Os currículos pelos quais estudamos continuam a contar a história dos vencedores, reproduzindo vieses de género, classe e raça. A praxe académica, onde o poder é exercido por meio da humilhação, reproduz violência machista, lesbitransfóbica e racista, estereótipos e preconceitos de género e objetificação dos nossos corpos.

Defendemos o direito a conhecer a nossa história e a das resistências ao machismo e ao colonialismo, as alternativas económicas, culturais e

ambientais. Exigimos o direito a uma educação pública e gratuita em todos os seus níveis. Reivindicamos uma escola da diversidade, crítica, sem lugar para preconceitos e invisibilizações, uma escola livre de agressões machistas e lesbitransfóbicas, dentro e fora das salas de aula, uma escola empenhada na educação sexual inclusiva como resposta ao conservadorismo.

Basta de estereótipos e de incentivos ao consumo!

Identificamos nos media, nas redes sociais, na publicidade e na moda a difusão da cultura machista. Rejeitamos a sociedade de consumo, que nos condiciona a liberdade e nos transforma em consumidoras. Não somos mercadoria e, por isso, recusamos a exploração dos nossos corpos e das nossas identidades, os estereótipos que ditam medidas-padrão, ideais de beleza formatados, gostos, comportamentos e promovem estigmas e discriminações. Porque exigimos ser protagonistas das nossas vidas e donas dos nossos corpos, recusamos o negócio em torno da nossa sexualidade e saúde reprodutiva e reclamamos a gratuitidade dos produtos de higiene.

Basta de destruição ambiental!

Recusamos as políticas neoliberais, porque elas são predatórias, destroem a biodiversidade, provocam alterações climáticas e originam milhões de migrantes ambientais, o que dificulta de forma muito particular a vida e a sobrevivência de mulheres, que, em muitas zonas do planeta, são quem se dedica à agricultura e tem a responsabilidade de prover a família de alimentos. Estamos solidárias com as mulheres indígenas que resistem à globalização e estão comprometidas com as lutas contra as alterações climáticas, contra a dependência de energias fósseis e em defesa da soberania alimentar.

Basta de guerra e de perseguição às pessoas migrantes!

Rejeitamos as guerras e a produção de armamento. Para saquear matérias-primas e garantir controlo geopolítico e económico, destroem-se culturas, dizimam-se povos e expulsam-se populações dos seus territórios. As guerras originam milhões de pessoas refugiadas, entre as quais muitas mulheres e crianças, vítimas de redes de tráfico humano e sexual, da pobreza e da destruição. Levantamo-nos pelo fim das guerras, pelo acolhimento das pessoas migrantes e em defesa da alteração da lei da nacionalidade. No mundo ninguém é ilegal! Quem nasce em Portugal é português/portuguesa! Todas estamos convocadas para a Greve Feminista. Todas temos mil e uma razões para protestar, parar, reivindicar. Fazemos Greve porque não nos resignamos perante a desigualdade, a violência machista e o conservadorismo. Fazemos Greve para mostrarmos que as mulheres são a base de sustentação das sociedades. "

Junta-te à manifestação! #8M #8março #feminismo #elvioladorerestu. (REDE 8 DE MARÇO, 2020, on-line).

Uma das coordenadoras do movimento, Catarina Martins, referiu que “em Portugal as mulheres e os homens já têm direitos iguais na lei, mas não têm direitos iguais efetivos.” Ainda, a líder denunciou que as mulheres seguem sendo vítimas dos mais variados tipos de violência, que vivem com medo de sair às ruas e que seus salários seguem sendo mais baixos do que o dos homens (NA RUA..., 2020, on-line).

A movimentação foi reconhecida na mídia como greve feminista nacional que, segundo a organização Rede 8 de Março, é uma forma “de protesto e revolta contra situações precárias e de violência, e transcende o significado tradicional da greve ao trabalho.” (LUSA, 2020, on-line).

O movimento feminista é atuante e latente em Lisboa e na fala das mulheres; principalmente nas que ainda atuam apenas com o graffiti ilegal, essas pautas e lutas aparecem de forma muito forte, assim, passo a apresentar a voz dessas mulheres na seção abaixo.

4.2 A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA EM LISBOA E A REDE DAS MULHERES COM SPRAY NAS MÃOS

Conforme narro no *Diário de Campo 7* (Apêndice N), a minha chegada em Lisboa foi diferente do que eu esperava, isso porque iniciei minha jornada com uma fratura no pé, utilizando muletas e uma *robofoot* (bota ortopédica imobilizadora) para me auxiliar a me locomover.

Apesar disso, o professor Ricardo Campos me abriu espaços que permitiram o acesso a uma importante rede de mulheres imbrincadas tanto no graffiti legal quanto no ilegal, conforme esquematizado na Figura 57, abaixo:

Figura 57 – Rede de artistas tendo por centro professor Ricardo Campos



Fonte: Elaborado pela autora

Antes de apresentar as mulheres que são chave para a pesquisa, é oportuno que eu apresente a minha inserção no campo, já que se deu de forma diversa do que no Brasil.

A experiência começa com a minha observação participante no evento *A Lata Delas*, promovido pela *Galeria de Arte Urbana* de Lisboa. Assim que o médico me permitiu abandonar as muletas, me dirigi até o local do evento, que acontecera na Estação de Comboios de Entrecampos, próxima da Universidade Nova de Lisboa. Fiquei sabendo do evento por uma mensagem enviada via Facebook pelo professor Ricardo Campos.

Figura 58 – Divulgação do evento *A Lata Delas* no perfil da *Galeria de Arte Urbana*



Fonte: Elaborado pela autora por meio de print de tela do perfil da GAU no Facebook²⁰

Cheguei acuada, afinal eu era uma estranha no coletivo, na Estação e no país. Cheguei no local ao meio dia, exatamente na hora que chegavam as artistas *Margarida Fleming* e *Tamara Alves* (Figura 59). Imaginei que elas fizessem parte do coletivo pelas roupas com respingos de tinta.

²⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3iifahS>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Figura 59 – *Margarida Fleming e Tamara Alves*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Me dirigi até *Margarida*, me apresentei e apresentei as minhas credenciais acadêmicas, buscando mostrar os meus motivos de ali estar. Ela foi simpática, porém, não fez questão de conversar. Quando questionei, ela disse que eu poderia fotografar à vontade enquanto ela trabalhava. Entendi que eu deveria iniciar minha observação participante em silêncio para não ser invasiva, já que elas estavam muito concentradas. Ela, com maestria e firmeza, manuseava as tintas em um guindaste (Figuras 60 e 61).

Figura 60 – Início de graffiti de *Margarida Fleming*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 61 – Utilização de guindaste para pintura em parede



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Logo na sequência, chegou *Patrícia Mariano*. Nas roupas ela trazia também muitas marcas de arte e se organizava para dar sequência a um graffiti de fundo azul com uma técnica intimista que chamava a atenção de qualquer andante (Figuras 62 e 63).

Figura 62 – *Patrícia Mariano* durante produção de graffiti



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 63 – Detalhe de graffiti de *Patrícia Mariano*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

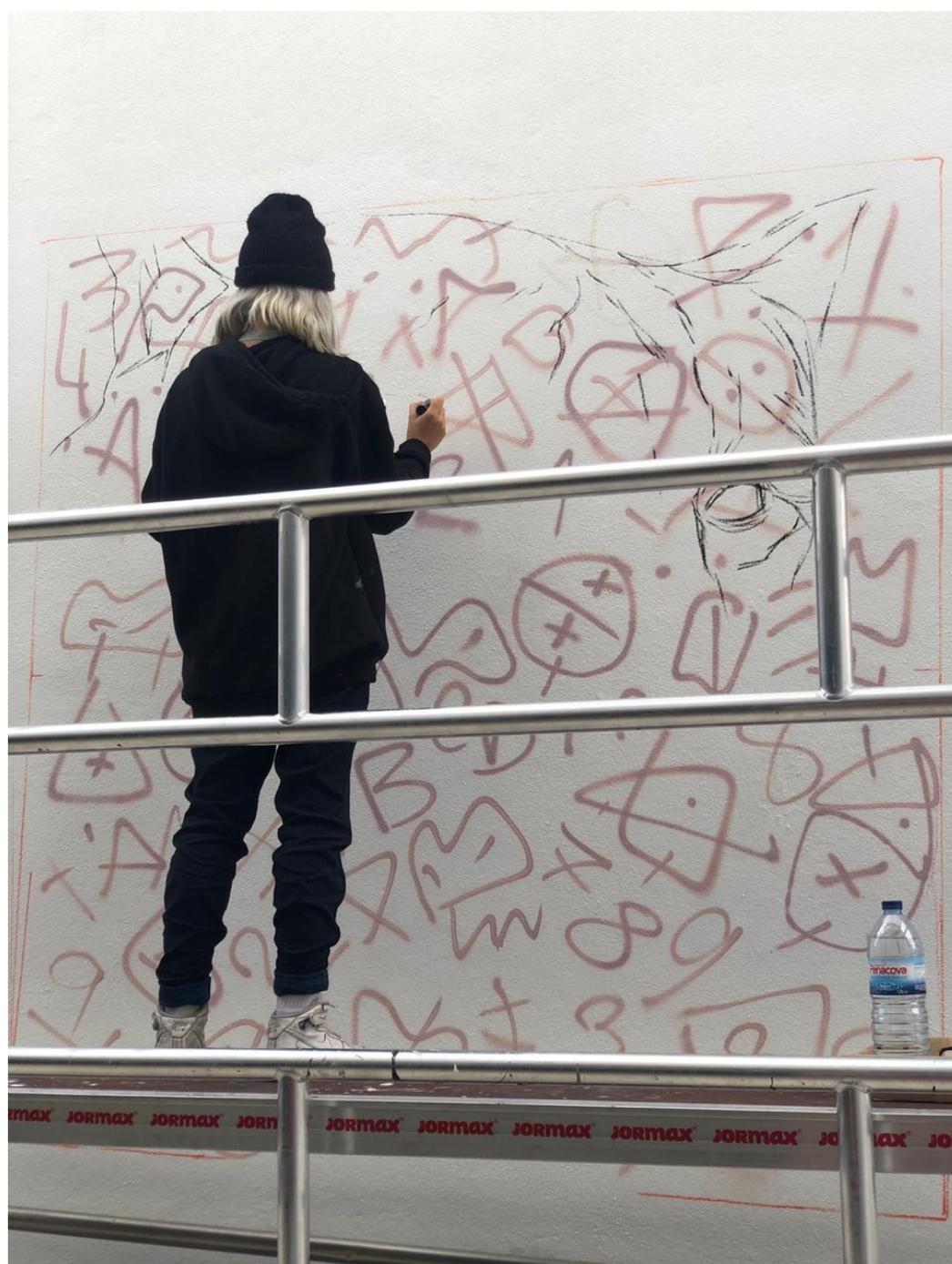
Depois de conversar com *Patrícia Mariano*, me desloquei na Estação e fui ao encontro de *Tamara Alves*, que é uma artista muito reconhecida no circuito de Lisboa. Fiz minha apresentação, questionei se podia fazer fotografias e ela assinalou dando de ombros que sim, mas senti que preferia não falar (Figuras 64, 65 e 66).

Figura 64 – *Tamara Alves* durante produção de graffiti



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 65 – Detalhe de graffiti de *Tamara Alves*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 66 – Detalhe de graffiti de *Tamara Alves*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

No dia seguinte pela manhã, fui a primeira a chegar e logo reparei que as tintas haviam visto o sol se pôr e nascer e ali permaneciam, inertes, esperando as mãos daquelas mulheres que a elas davam vida. Afinal, eram “as latas delas”, como brinca o nome do projeto.

Figura 67 – Detalhes das latas de tinta utilizadas



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 68 – Detalhes dos materiais utilizados



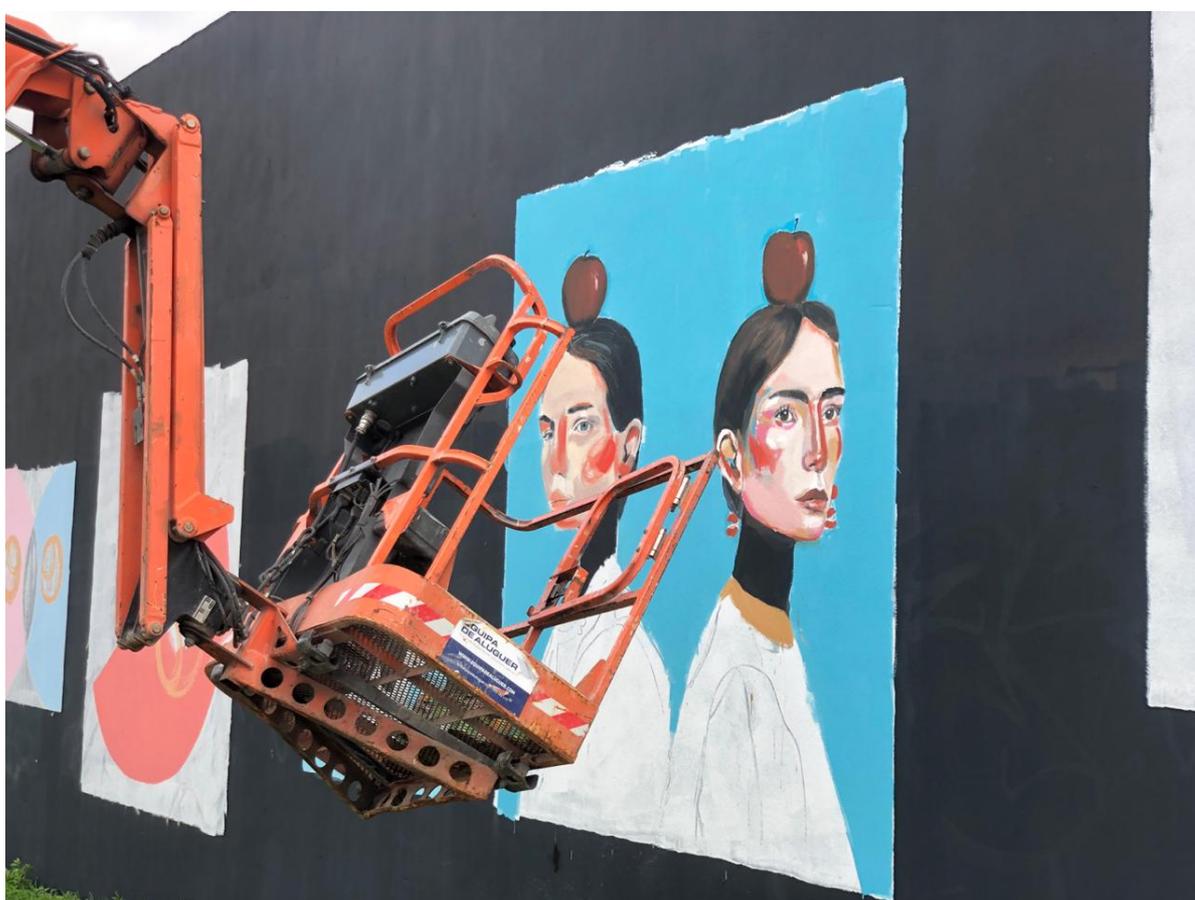
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Além das artistas, eu esperava *Carolina Fernandes*, estudante vinculada ao projeto *TransUrbArt*, coordenado pelo professor Ricardo Campos, que eu convidei

para conhecer *in loco* o coletivo. Ela chegou junto de um amigo, mas antes dela chegaram *Patrícia Mariano*, *Margarida Fleming*, *Tamara Alves* e uma nova personagem: *Maria Imaginário*.

Me impressionava a evolução do trabalho de *Margarida Fleming*, que em questão de horas havia ganhado uma vivacidade ímpar. Já ciente do perfil de *Margarida*, optei por não a atrapalhar e fiquei próxima de *Patrícia Mariano*, que havia me dado uma abertura interessante.

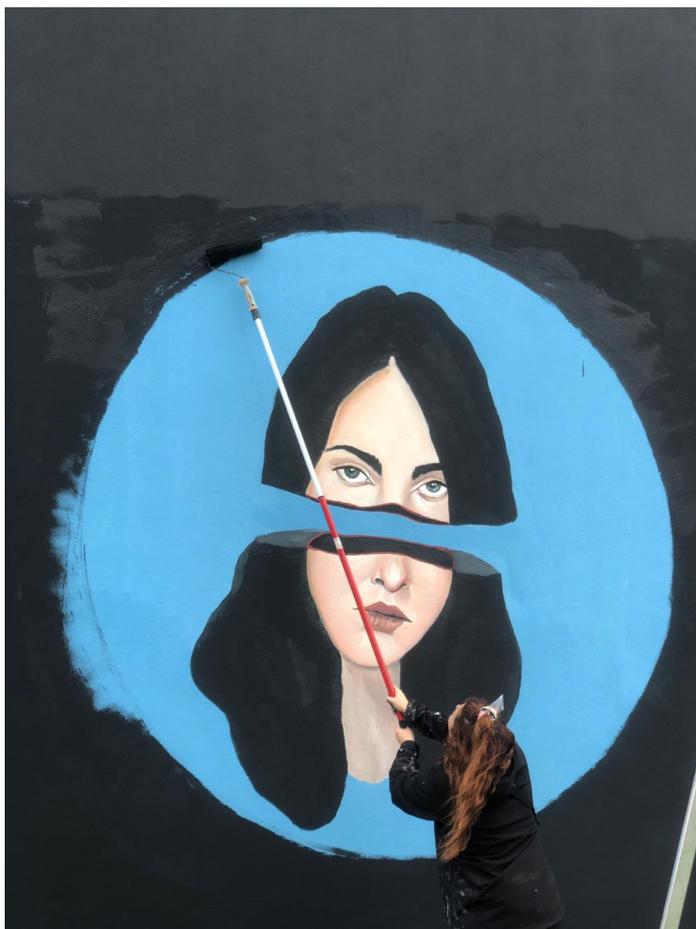
Figura 69 – Arte quase finalizada de *Margarida Fleming*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

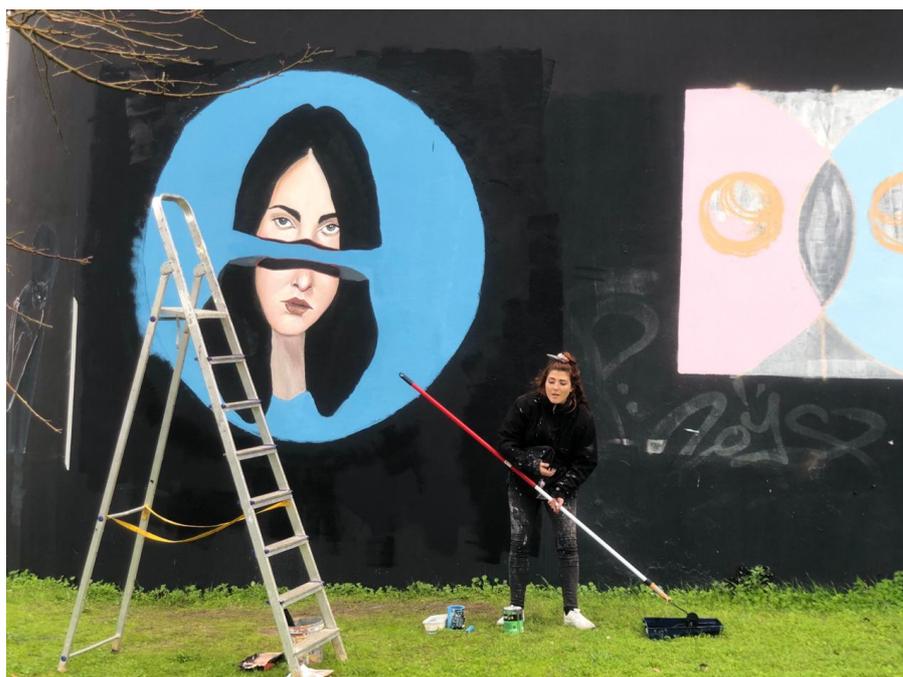
Patrícia Mariano foi transparente e aberta. Perguntei se atrapalhava sentada tão perto e ela dizia que não. Ela é performática, intensa e ao mesmo tempo que é transparente, me pareceu enigmática. Durante as minhas idas ao local, ela sempre foi questionadora e buscava saber sobre a hipótese de minha tese. Contei e lhe disse que no Brasil são poucas as mulheres que pintam na urbe. De pronto, ela referiu que em Lisboa o número não passa de oito ou dez mulheres. Ela conversava e sua arte ia tomando dimensões que enchiam os olhos:

Figura 70 – Finalização de graffiti de *Patrícia Mariano*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

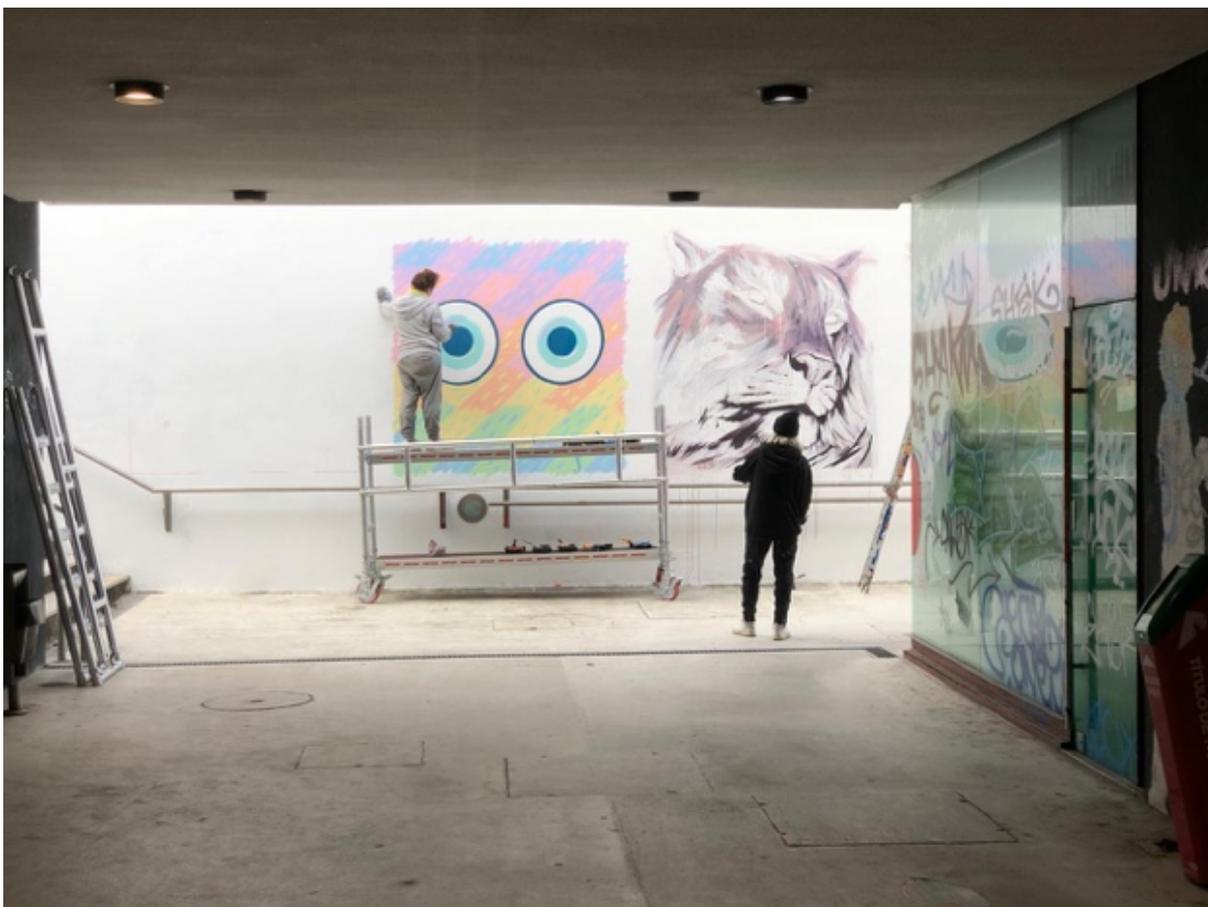
Figura 71 – Finalização de graffiti de *Patrícia Mariano*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Em outro dia tentei nova aproximação com *Tamara Alves* e *Maria Imaginário*. O trabalho de *Tamara* é minucioso e feito com pinceladas firmes, enquanto o de *Maria* é lúdico. Eles ficaram na parte da frente Estação e assim eram os mais vistos por quem passava por lá, como mostra a Figura 72, abaixo:

Figura 72 – Arte de *Maria Imaginário* (esquerda) e *Tamara Alves* (direita)



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Segundo *Patrícia Mariano*, *Maria Imaginário* e *Tamara Alves*, elas são as artistas mais antigas do grupo. Passado o momento de apresentação e conversa inicial, questionei se elas praticavam graffiti ilegal também, elas afirmaram que muito pouco. *Maria Imaginário* mostrou-se interessada pela pesquisa, assim como foi desde o início com *Patrícia Mariano*. Por esse motivo, irei apresentá-las melhor nos dois últimos subcapítulos desta seção.

Depois de conversar com *Carolina*, tentei entender melhor o contexto da GAU²¹. Minhas dúvidas não eram embrionárias, mas sim significativas, tendo em vista que eu já havia lido e feito apontamentos sobre a Lei Portuguesa 61/2013²², que traz as tipificações e as penas aplicadas aos grafismos urbanos. Ambas questões – papel da GAU e aspectos legais em Portugal – serão abordadas no capítulo cinco deste trabalho.

Nesse momento, é importante destacar que no referido diploma legal atentei para a necessidade de autorização das Câmaras Municipais. Essa autorização se dá a partir da apresentação de uma autorização do proprietário do imóvel e da apresentação de um projeto. A GAU faz parte do Departamento de Patrimônio Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e, segundo seu sítio eletrônico, tem como principal missão “a promoção do graffiti e da *street art* em Lisboa, dentro de um quadro autorizado e segundo uma ótica de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, em oposição aos atos ilegais de vandalismo que agredem a Cidade.” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2016, on-line).

O que me chamou a atenção neste ponto é o fato de que as meninas referiram que a GAU lhes procurou propondo este projeto. Elas eram quatro mulheres. Me perguntei como se deu essa escolha por parte da Câmara Municipal. Assim, na entrevista que realizei pessoalmente junto à GAU incluí no roteiro uma pergunta específica sobre a questão, na qual obtive um importante retorno:

²¹ No município de Lisboa, a gestão da arte urbana é competência do Departamento de Patrimônio Cultural (DPC). O forte incremento verificado nas atividades associadas à *street art* nos últimos anos, levou o DPC a criar uma equipe especializada nesta área. Segundo seu sítio eletrônico, a criação da GAU remonta ao ano de 2008, e aconteceu na sequência de uma operação de limpeza das inscrições vandálicas levada a cabo nas fachadas dos edifícios do Bairro Alto. Na altura, considerou-se importante criar um espaço alternativo especificamente dedicado à arte urbana, onde fosse possível exercer a atividade de modo legal e estruturado. Para o efeito, foi instalado um conjunto de painéis na vizinhança do Bairro Alto, mais propriamente na Calçada da Glória, espaço expositivo gerido pela GAU. Assim nasceu a GAU. Depois de uma primeira fase dedicada a vencer resistências e desconfianças, tanto por parte dos artistas como da população, em geral, a GAU começou a ser aceita e a ver o seu papel de “facilitadora” reconhecido no meio da *street art*, o que lhe permitiu chegar a um número crescente de interlocutores e projetos, até se transformar numa plataforma de referência, a nível nacional e internacional. A partir de 2009, a GAU começou a gizar uma estratégia vocacionada para a promoção da arte urbana e, simultaneamente, para a salvaguarda do património e prevenção do aparecimento de intervenções vandálicas. Para a GAU, tornou-se prioritário encetar um diálogo com a comunidade artística ligada ao graffiti e à *street art* no sentido de a sensibilizar para a relevância da preservação do património artístico e cultural de Lisboa, relação essa que tem vindo a ser aprofundada através da disponibilização de espaços e tempos próprios onde estes criadores possam, de modo autorizado, desenvolver a sua criatividade, proporcionando-lhes uma área de trabalho cada vez mais vasta e heterogénea, dispersa pela cidade (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2016).

²² Iniciei a produção de um artigo científico com método de procedimento dialético e de abordagem comparativa para traçar um paralelo entre a realidade legislativa do Brasil e de Portugal.

Dentre os princípios que norteiam a GAU um diz respeito à EQUIDADE DE OPORTUNIDADES E LIBERDADE CRIATIVA. Além do projeto *A Lata Delas*, existe outro projeto pensado para as mulheres?

Disse que foi o primeiro. Pretendem fazer mais pois notaram a pouca visibilidade das mulheres no meio da arte urbana. Disse que por óbvio as mulheres já participavam no meio dos homens, mas que em número muito inferior.

Como surgiu a ideia do projeto *A Lata Delas* e como foi pensado no nome das quatro artistas convidadas?

Contou que entraram em contato com oito mulheres artistas, mas que as agendas não eram fáceis de cruzar. Assim, resolveram seguir apenas com *Tamara Alves, Maria Imaginário, Margarida Fleeming e Patrícia Mariano*. Disse, inclusive, que *Patrícia e Margarida* foram sugestões de *Maria*.

Quantas mulheres estão inseridas no circuito da arte urbana em Lisboa?

Ela afirmou que o número não passa de 12. (Apêndice S).

Esse projeto é muito importante uma vez que elegeu apenas mulheres. Na entrevista junto à GAU, foi referenciado que a ideia era justamente uma galeria a céu aberto, cujo objetivo, antes de mais nada, era evitar vandalismo na Estação de Comboios. Além disso, o projeto apresentou uma carga de valorização da inserção dessas mulheres, já que, sabidamente, eram invisibilizadas nesse processo.

Essa invisibilidade ficou mais clara ainda para mim quando participei do *tour* do coletivo *Yes You Can Spray*, conforme descrito no *Diário de Campo 11* (Apêndice R). Antes de iniciar o *tour*, me apresentei e contei que pesquisava mulheres e arte urbana e gentilmente perguntei se *Ana* – a guia – poderia me apontar no percurso quais inserções eram oriundas de mulheres. *Ana* sorriu e disse que praticamente não existem inserções femininas (o que não foi surpresa para mim), mas que poderia me mostrar dois ou três bons exemplos no percurso. *Ana* explicou que as mulheres eram “musas” para os grafiteiros/artistas, mas que efetivamente poucas delas realizavam a arte. No percurso eu estava ansiosa para ver de perto um mural que sempre me chamou atenção (Figura 73):

Figura 73 – The Guardian – Obey

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Apesar da mensagem do mural, trata-se de uma obra retratada por um homem: *Obey*²³. A obra chama-se *The Guardian* e retrata, como observa-se na imagem, uma mulher fardada com uma boina revolucionária na cabeça e uma metralhadora com um cravo saindo do cano.

Assim, creio que para a pesquisa o que ficou de mais impressionante é o pouco espaço utilizado pelas mulheres. Outra questão que chamou atenção é que o Brasil

²³ Disponível em: <https://obeygiant.com/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

tem muito a aprender com Lisboa no que tange à promoção da arte urbana. Esses circuitos são ricos e valorizam essas importantes dinâmicas culturais.

Diante da importância de algumas dessas mulheres, será destinado um tópico especial para a apresentação de suas características. Essa apresentação inicial que traz os seus perfis auxilia na compreensão das ideias permeadas na presente tese.

4.2.1 Danse 127

Ela tem 31 anos, é portuguesa e possui licenciatura em Design. Apesar de sua formação, faz graffiti ilegal como um hobby. Ela referiu que apenas não trabalha com a arte urbana de forma remunerada, pois, entende que são poucas as oportunidades, por mais que reconheça que alguns de seus amigos possuam uma carreira na área. Ainda, frisou que não se encaixaria nessa cena pois não gosta de fazer contatos e ser exposta.

Danse 127 me contou que começou a pintar aos 14 anos e que sempre pintou na rua. Quando ela fala em rua, refere-se a fábricas abandonadas, comboios, chapas de autoestrada e/ou “*parede/suporte minimamente em condições e que agente a tinta.*”

No *Diário de Campo 10* (Apêndice Q) eu narro um café que tomei com ela e com *Snow*. Esse café foi muito revelador, pois foram elas que me fizeram entender a relação das suas performatividades.

Elas tinham ânsia em falar. Diferentemente das meninas da Estação de Comboios de Entrecampos, elas queriam narrar o seu eu para nós. Despidas de julgamentos contavam a sua trajetória. Não queriam saber o nosso recorte de pesquisa. Queriam falar de si e foi uma experiência incrível. Poder estar ali ouvindo tantas histórias e relatos foi fantástico.

Logo de início, *Danse* refere que ser mulher na cidade policialesca facilita muitas questões, pois, segundo ela, a polícia “pega mais leve” com mulheres. Relatou que as meninas costumam ainda usar roupas curtas e coloridas nos dias do *job* e, segundo ela, “é porque não são bobas”. Fazendo alusão ao uso do corpo como arma em relação ao policiamento. (DIÁRIO DE CAMPO 10 – Apêndice Q).

Foi ali que pela primeira vez compreendi que o ser mulher na urbe, em Lisboa, facilitava a abordagem policial, algo completamente diferente do que foi narrado pelas mulheres em Santa Maria, que indicavam que a polícia se aproveitava da condição de gênero, para abusar sexualmente das grafiteiras, utilizando da revista íntima, que deveria ser no mínimo realizada por uma mulher se fosse o caso.

Percebe-se com isso, que em Lisboa acontecem outras situações específicas por conta da relação de gênero, já que fica claro nas falas das parceiras que é justamente pelo ser mulher e pela sexualização do seu corpo, que a abordagem policial se dá de uma forma mais leve. Ou seja, o uso da sensualidade e da sexualidade evita, em certa medida, a truculência da abordagem. A facilitação que ocorre em razão do uso corpo, também é uma consequência do machismo estrutural.

Danse referiu que por mais que a polícia pegue mais leve com as mulheres, são raros os casos, que ela tem conhecimento, de pessoas que sofreram em Lisboa sanções pela prática dos grafismos ilegais, sejam homens ou mulheres. Na conversa, ela indicou que já foi abordada pela polícia algumas vezes, mas o máximo que aconteceu foi perder suas latas de tinta.

Danse ainda relatou que já tentou fazer grafismo legal mas que a burocracia junto à GAU era tamanha que sua tentativa restou frustrada. Abaixo irei apresentar *Snow*, que é a parceira de grafiteagem de *Danse*.

A análise dessas violências e as tensões vivenciadas nos espaços públicos, de forma comparada, serão melhor exploradas no capítulo 7 deste trabalho.

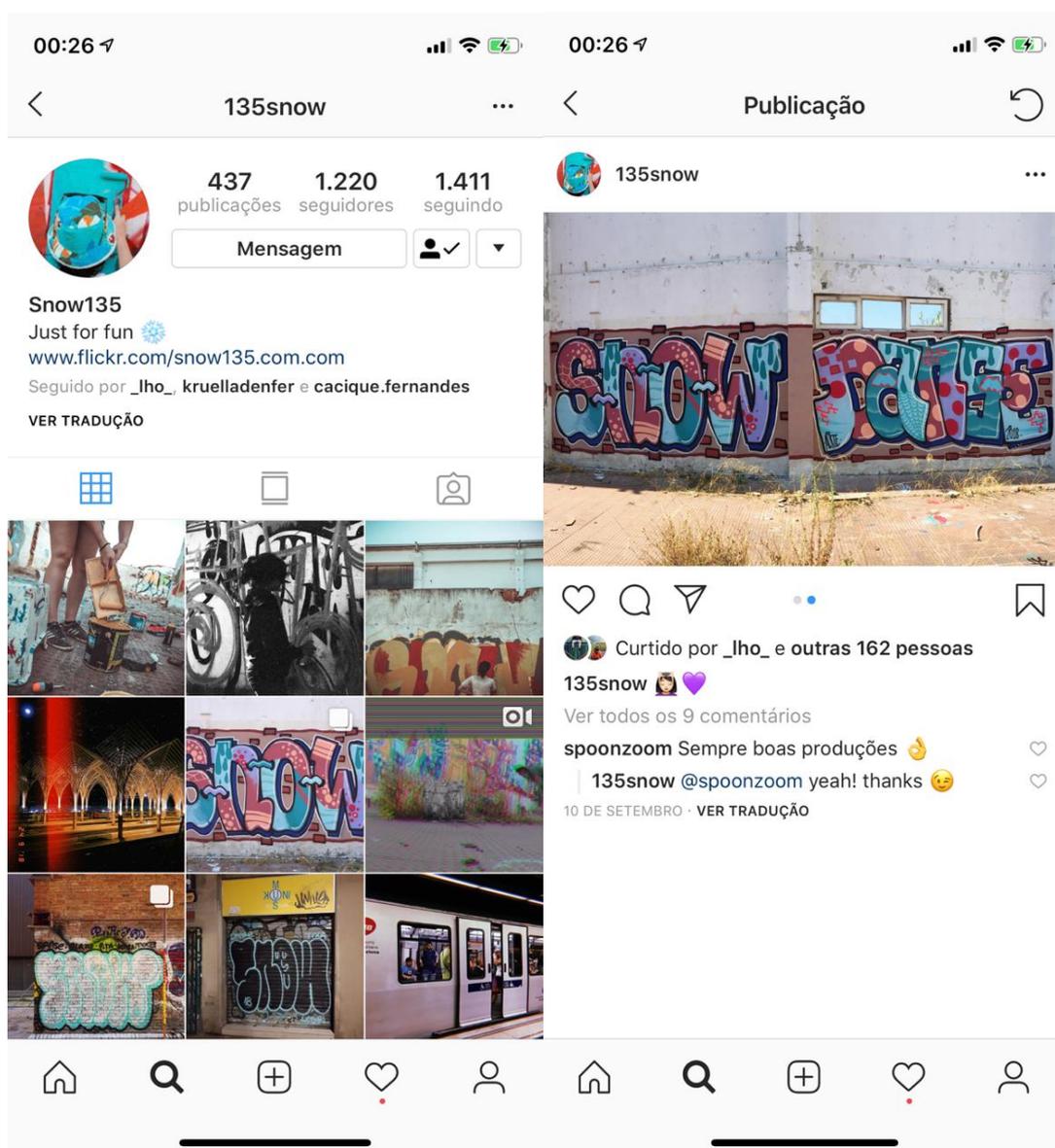
4.2.2 Snow

Snow também é portuguesa e conta com 24 anos de idade. Assim como *Danse*, também é designer gráfica e com o que atualmente trabalha. Referiu no questionário que prefere muito mais graffiti ilegal do que a *street art*, e que por isso jamais pensou em monetizar a sua arte.

Referiu que pinta há 9 anos e faz isso por diversão, disse que seu lema de vida é “*just for fun*” e que seu local são as ruas, assim como indicado por *Danse*.

Ali, no meio do diálogo, *Snow* e eu começamos uma amizade no Instagram. Percebe-se, pela rede social, que ela e *Danse* sempre fazem suas intervenções no espaço público de forma conjunta, como pode-se observar nas Figuras 74 e 75, na sequência:

Figura 74 – Perfil de Snow no Instagram



Fonte: Elaborado pela autora por meio de print de tela do perfil de Snow no Instagram²⁴

²⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/135snow>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Figura 75 – Intervenções conjuntas de *Snow* e *Danse 127* no espaço público



Fonte: Elaborado pela autora por meio de print de tela do perfil de *Snow* no Instagram

Os diálogos com ambas – *Danse 127* e *Snow* – aparecem em muitos trechos da tese, isso porque ambas são vinculadas apenas ao graffiti ilegal e suas experiências auxiliam muito na construção de diversos pontos.

Não obstante, busco trazer abaixo duas mulheres do *street art*, *Patrícia Amaro* e *Maria Imaginário*, que possuem, contudo, vinculação especial de suas experiências no âmbito do graffiti ilegal.

4.2.3 Patrícia Mariano

Já me dediquei a descrever a importância de *Patrícia Mariano* na abertura desse capítulo, isso porque ela foi muito importante para a minha inserção na rede das mulheres do projeto *A Lata Delas*, já que foi a primeira a parar para me ouvir e mostrou interesse em contribuir com essa pesquisa.

Ela conta com 30 anos, é portuguesa, possui graduação em Comunicação Social e Cultural e começou as aulas em um mestrado em Ciências da Comunicação. Me referiu que apesar de estar sendo chamada para diversos trabalhos, possui com a *street art* uma relação de hobby, uma vez que ainda não “paga suas contas” com esse trabalho, mas pretende com o futuro que isso aconteça. Atualmente ela trabalha como publicitária.

Figura 76 – *Patrícia Mariano* no projeto *A Lata Delas*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Patrícia iniciou seu envolvimento com os grafismos em 2017, contou que estava passando por um período muito complicado com a morte de duas familiares próximas e essa foi a verdadeira inspiração e motivação para começar a pintar. Ela referiu que já pintou em vários locais em Lisboa e no Algarve (Portimão).

Atualmente está imbrincada com o graffiti legal e hoje não possui interesse em pintar de forma ilegal. Referiu, inclusive, que agora só aceita trabalhos remunerados.

Mesmo assim, contou experiências em que chegou a ser apanhada pela polícia, mas que teve sorte. Por isso, suas experiências auxiliaram muito na construção desse trabalho. Assim, passa-se a analisar as experiências de *Maria Imaginário*, parceira de *Patrícia Mariano*.

4.2.4 *Maria Imaginário*

Maria Imaginário preferiu não dizer a sua idade, mas como a acompanho no Instagram, sei que tem a mesma faixa etária das demais meninas. É portuguesa e possui formação em ilustração. Se definiu como uma artista multidisciplinar, que trabalha com uma grande variedade de materiais. Para ela, pintar paredes é apenas mais uma extensão do corpo do seu trabalho.

Ela contou que nunca se dedicou a somente uma técnica, especialmente nos últimos anos, uma vez que sempre tentou adaptar e explorar materiais. Com relação ao seu início, indicou que começou nos grafismos 17 anos atrás e que seu intuito era trazer cor aos prédios cinzentos e abandonados em Lisboa. Referiu ainda que:

[...] com esse projeto, pinte centenas de gelados e bolos por Lisboa e outras cidades. Entretanto, já há muitos anos que não vejo a arte urbana como só pintar paredes, mas sim tudo o que esteja relacionado com uma interação com o público.

Abaixo apresento uma imagem de *Maria Imaginário* em processo de produção de graffiti no projeto *A Lata Delas*.

Figura 77 – Graffiti de *Maria Imaginário* no projeto *A Lata Delas*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Em que pese *Maria Imaginário* hoje seja uma artista conhecida, que conta com mais de 15 mil seguidores no Instagram – [@maria_imaginario](https://www.instagram.com/maria_imaginario)²⁵ –, trouxe em sua fala suas passagens pelo graffiti ilegal e apresentou suas percepções sobre a mulher na cidade policialesca. Por esse motivo, suas falas também serão exploradas no presente trabalho.

Com a apresentação das parceiras de Lisboa, passa-se aos capítulos teóricos. A próxima seção busca trazer as compreensões dos conceitos dos grafismos urbanos com todas as suas subdivisões terminológicas, imbricando tais questões ao gênero.

²⁵ Disponível em: https://instagram.com/maria_imaginario?igshid=198jtvrn31naj. Acesso em: 20 dez. 2020.

5 NÃO É MAIS DO MESMO! UMA REVISÃO DAS TEORIAS CRIMINOLÓGICAS ATRELADAS AOS ESTUDOS DO GRAFFITI ILEGAL PRATICADO POR MULHERES

O conceito de grafismo urbano comporta diversas subdivisões, dessa forma, compreender o que está inserido na abertura desse conceito é extremamente relevante para a presente pesquisa. A problemática se instala uma vez que o vocábulo *grafismos urbanos* é utilizado de forma ampla, contudo, dentro de seu conceito existem diversas nuances e para esse trabalho são consideradas duas principais subdivisões: o graffiti ilegal e o graffiti legal. Desses dois conceitos existem ainda sinônimos ou subdivisões: *pixações*²⁶, *tags*, *stencil*, *wild style*, e *bombing*²⁷.

Da etnografia realizada, as parceiras de pesquisa, em sua maioria, indicaram que transitam entre o graffiti autorizado (legal) e o ilegal. Em ambos ambientes são utilizadas diversas técnicas, a depender do tempo e da circunstância, conforme evidenciam as falas abaixo:

Comecei fazendo tag de caneta permanente, conforme fui desenvolvendo meu traço, fui me aventurando em outras modalidades como pixo reto e persona. Também me identifico com colagem de lambe-lambe, além do graffiti que é algo que preciso desenvolver. (BRUJA, Santa Maria – Brasil).

Eu faço tudo o que gostava de fazer quando comecei: pixo reto, tag, personagem, bombs, umas peças também. Sempre gostei de ir diversificando nos estilos de letras. (ZEN, Santa Maria – Brasil).

O que mais faço são letterings, o meu tag – nome. Raras são as vezes em que faço projetos de ilustração, mas também já aconteceu. (DANSE 127, Lisboa – Portugal).

²⁶ Por escolha metodológica, quando a grafia for pixo e graffiti os construtos abordados serão vinculados a aspectos culturais, e quando a grafia for picho e grafite, é porque estará sendo feita relação com a grafia utilizada pela Lei de Crimes Ambientais.

²⁷ São muitas as designações trazidas pelas parceiras de pesquisa. Nem sempre as grafiteiras estão em consenso no que tange às nomenclaturas. Mesmo assim, oportuno indicar as principais subdivisões no âmbito dos grafismos urbanos:

Hall of Fame: geralmente autorizado e preocupado com elementos mais trabalhados. Normalmente, absorve o que as grafiteiras definem como também como ilustração.

Lambe-lambe: colagem de adesivos.

Bombing: graffiti ilegal na rua, com letras de forma arredondada.

Trash-train: graffiti em comboios.

Crew: compreende um grupo de grafiteiras que deixam sua marca coletiva nas ruas, geralmente siglas grupais.

Stencil: espécie de molde que cria formas. É bastante utilizado por ser rápido.

WildStyle: utilização de setas junto das letras, o que dificulta a possibilidade de ser decifrado.

Graffiti ilegal e ilustração. (SNOW, Lisboa – Portugal).

Eu faço basicamente pichação, e fiz algumas artes que poderiam ser chamadas de graffiti, mais especificamente “bomb”. Comecei a fazer arte urbana com a técnica do stencil e tinta spray, misturando poesias e imagens. (GATUNA, Santa Maria – Brasil).

Com isso, a primeira parte deste capítulo se presta a buscar a melhor conceituação dos grafismos urbanos. Em um segundo momento, o objetivo é trazer um paralelo do graffiti legal e ilegal na legislação portuguesa e brasileira²⁸.

Ato contínuo, no terceiro subcapítulo, será apresentado o recorte da mulher no contexto dos grafismos urbanos, abordando a abertura do sujeito do feminismo na modernidade tardia²⁹ a partir dos construtos filosóficos de Judith Butler (2003), bem como será traçada uma crítica às teorias criminológicas que permeiam os grafismos urbanos, uma vez que os estudos criminológicos foram construídos a partir de experiências masculinas.

A crítica que merece lugar de destaque é a que está envolta à *criminologia cultural*, isso porque moldou-se em estudos do graffiti, contudo, na lógica do conceito de tédio que, quando deslocado para a experiência feminina, perde fôlego.

5.1 OS LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA NA URBE: CONSTRUTOS LEGAIS E SOCIOANTROPOLÓGICOS

Conforme já referido, na seara dos grafismos urbanos, diversos são os subconceitos que se abrem e, assim, é necessária uma análise cautelosa das possibilidades de investigação. Muitos autores tratam da arte urbana como gênero e dos grafismos urbanos como espécie e, assim, no interior da espécie grafismos urbanos existem novas subdivisões.

Nesse sentido, Ricardo Campos refere que a arte urbana deve ser pensada a partir de duas concepções: formato expressivo e movimento artístico. Segundo ele, “a

²⁸ Nesta parte do trabalho foram utilizados fragmentos da dissertação de mestrado da autora, principalmente no que tange aos conceitos de grafismos urbanos e também no que se refere à legislação brasileira. MENEZES, Cristiane Penning Pauli de. **(Res)significando o Direito à Cidade Sustentável**: os grafismos urbanos como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bFXVFU>. Acesso em: 20 dez. 2020.

²⁹ A autora se filiará ao conceito de modernidade tardia, de Anthony Giddens (1991).

arte urbana corresponde a uma grande família. É uma categoria aberta, flexível e permeável, composta por diferentes expressões pictóricas e movimentos estéticos urbanos.” (CAMPOS, 2019, p. 2).

A rua é o palco para os artistas que, por razões ideológicas diversas, adentram o espaço urbano. De acordo com Campos (2019), não se trata do ateliê do artista, mas sim do espaço de exibição, que funciona como uma grande galeria a céu aberto.

Dentro do conceito de arte urbana estão os grafismos urbanos que, em linhas amplas, podem ser definidos como intervenções gráficas que se dão no âmbito das cidades e, para os fins deste estudo, compreendem notadamente as práticas do pixo e do graffiti. Aqui, o graffiti ilegal – ou seja, o não autorizado – será tratado como pixação e o graffiti autorizado, apenas como graffiti. A distinção, como será melhor explicada nas linhas abaixo, é derivada da separação indicada na legislação que criminaliza as práticas ora estudadas.

Tais expressões culturais constituem movimentos semelhantes e, inclusive, são tratadas por diversos autores enquanto sinônimos, contudo, apresentam sutis diferenças que merecem ser pontuadas tendo em vista a Lei de Crimes Ambientais (Lei 9.605/98)³⁰ vigente no Brasil, que dá tratamento praticamente idêntico ao alcançado pela legislação portuguesa.

Assim, em relação à questão que permeia as diferenças semânticas entre o pixo e o graffiti, Celso Gitahy (1999, p. 19) aduziu que “uma das diferenças entre o graffiti e a pixação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pixação, a palavra e/ou a letra.”

É perceptível que diversos autores se debruçam na busca da conceituação ideal para estes movimentos, embora os conceitos não sejam uníssonos. Segundo José Manuel Valenzuela Arce (1999, p. 132):

Os grupos de pichadores organizam-se reconhecendo um chefe que geralmente é o melhor para lutar. Não existe compromisso organizativo, isto é, usualmente se formam a partir de um grupo de amigos, definem um código de identificação e saem para popularizar seu nome. Posteriormente, novos amigos incorporam-se e adotam o nome coletivo.

De forma semelhante, porém com inscrições que apresentam a inserção de figuras, encontra-se o graffiti que, conforme Arce, é produzido primordialmente por

³⁰ Lei 9.605/98, alterada pela Lei 12.408/11.

jovens que buscam uma construção sociocultural dos espaços, produzindo “complexas redes de relações sociais que oferecem os discursos dos diferentes setores.” (ARCE, 1999, p. 138).

Por outro lado, sem diferenciar as práticas e com um olhar preocupado com os direitos culturais, Glória Diógenes, Ricardo Campos e Cornélia Eckert (2016, p. 13), destacam que o graffiti pode ser considerado uma tradição antiga e universal de comunicação e, ao descrevê-lo, advogam que este engloba “as inscrições, de índole popular, no espaço público, informal e geralmente não autorizadas.”

Percebe-se que os autores acima mencionados apresentam um conceito amplo de graffiti, que facilmente engloba o significado de pixo, posto que o mesmo não é um conceito preocupado com a estética ou autorização, mas é intrinsecamente ligado à luta pelo espaço. Tal afirmação ganha maior referência quando Néstor García Canclini aduz que:

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária, observa Armando Silva. Há também “sínteses da topografia urbana” em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros. É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas reações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. (CANCLINI, 1997, p. 24).

Ou seja, quando Canclini (1997) alarga o conceito, o trata como se fosse o conceito amplo de grafismo urbano, abordando das inserções gráficas urbanas que aparecem nos muros e paredes das cidades. Ao se mesclar o conceito de pixo e de graffiti, tem-se que estes utilizam da cidade como palco para a sua expressão.

Os grafismos urbanos possuem o intuito de subverter valores, de revirar e questionar o que é posto de forma hegemônica e vertical. Assim, diante de tudo que foi acima exposto, tem-se que ambos possuem o condão de expressar culturalmente um nicho social, contudo, a pixação possui um viés mais anárquico, em razão de que se expressa por meio de linguagem escrita.

Na entrevista com *Pópis* (Santa Maria – Brasil), essa referiu que “*hoje a mídia apoia o artista grafiteiro e mete pau em pixador [...] e tem que meter. É por conta deles que nossa arte sofre represália.*”, ou seja, na visão dela é uma ofensa ao grafiteiro ser tratado dentro da mesma esfera que os pixadores.

Ainda, no *Diário de Campo 5*, referente ao evento *Sopa das Minas*, importante destacar o que me disse *Pópis* sobre a mesma questão:

[...] disse que era o pixo que não deixava a arte urbana ganhar mais visibilidade e respeito. Nesse momento me senti incomodada, pois eu até então entendo que o pixo também é uma forma de manifestação cultural, em que pese eu concorde que não entra no nicho da arte, muito provavelmente. (DIÁRIO DE CAMPO 5 – Apêndice G).

Em razão do próprio contexto brasileiro legislativo que trata ambas expressões artísticas de forma diferente, é que se optou neste trabalho por apresentar o graffiti e o pixo a partir de suas semelhanças, mas também de suas diferenças.

As parceiras de pesquisa, em diversas oportunidades, mostram que entre elas a questão não é tratada de forma geral, como se os grafismos englobassem tudo. Da fala de *Zen* (Santa Maria – Brasil), fica bem claro que ela desliza entre experiências autorizadas e não autorizadas.

[...] *Eu faço tudo o que gostava de fazer quando comecei: pixo reto, tag, personagem, bombs, umas peças também, sempre gostei de ir diversificando nos estilos de letras. Fazia nome né, “Zen”, pois representava o estado de espírito que eu ficava pintando sozinha num lugar tranquilo e a composição de letras mais difícil possível me fazia sentir instigada a conseguir fazer algo foda com um nome difícil com letras que eu tinha dificuldade (tipo o Z e o N). Frases de protesto sempre gostei de fazer também, adesivos, AMO, lambe-lambe também amei fazer, mas fiz poucas vezes.*

[...] *Eu **picho** desde 2014. Em 2013 tive contato com **o graffiti e com a pichação**. Morava em Curitiba, e lá tava tudo pichado e pintado, eu achava incrível. Foi em 2013 também que aconteceram diversas manifestações nas ruas do país inteiro, e aquilo me inspirou de certa forma. Aquilo me mudou e me abriu pra muitas coisas. Em 2014 voltei pra Santa Maria e a pichação tava bombando aqui e eu senti que também queria tá fazendo aquilo, que pra mim era uma forma muito verdadeira de se expressar, e também um protesto artístico. Sem contar que escrever na rua é uma das coisas mais divertidas e libertadoras que eu já fiz na minha vida. A maternidade me trouxe uma visão diferente em relação à arte e ao graffiti, e que o meu trabalho foi amadurecendo de acordo com as responsabilidades. Para mim, o graffiti é uma válvula de escape, um descarrego para aquilo que eu sinto e a única forma artística com a qual me identifiquei e encontrei espaço para me expressar, de forma artística e corporal. É um estilo de vida, que já trouxe momentos bons e ruins, amizades verdadeiras e consciência crítica e política em relação ao mundo [...] (grifo nosso).*

Zen indica que por vezes grafita a partir de contratações, ou seja, de forma autorizada e remunerada e, outras – muitas – vezes, grafita sem autorização,

colocando-se à margem dos riscos da cidade policialesca. No que tange a isso, outras parceiras de pesquisa indicam que o movimento ainda existe apenas porque é proibido na legislação brasileira. É o caso da fala de *Bruja* (Santa Maria – Brasil):

[...] Atualmente pratico mais em casa, estou fazendo um curso e tentando me desenvolver em outros ares das artes visuais. Sempre que tenho oportunidade de pintar não nego, mas sempre estudando bem o lugar, pra não me incomodar com a polícia. Acho uma balela essa história de graffiti autorizado... O movimento só existe até hoje porque é ilegal, e eu demorei pra entender isso. As pessoas tem a arte urbana como vandalismo, e a lei também. Arte só se for elitista e custar 5 mil reais num museu. Típico de uma sociedade com a educação de bases militares (ainda bebemos das consequências da ditadura). E por isso acho que o artista pode desenvolver outras formas de se expressar, de maneira “menos agressiva” aos olhos dos “cidadãos de bem”, como por exemplo a colagem de lambe-lambe e graffiti em lugares autorizados. Enfim, atualmente eu quase não saio mais pra pintar no vandal, mas também não acho muro autorizado, então costumo desenhar em casa kkkkkkkk (aff).

[...] Quando eu passo por uma agenda e reconheço a tag dos meus amigos, de alguém que admiro, me sinto em casa, me vejo naquele risco. A medida que a gente vai estudando, se aprimorando, a gente vê o quanto artístico é uma caligrafia, um desenho, um graffiti. A rua é a maior galeria do mundo e te ensina muita coisa.

Zen refere que “a rua é a maior galeria do mundo e te ensina muita coisa.” Para ela, as inserções gráficas permitem a comunicação da rua com os cidadãos, que interagem com os graffitis nela inseridos. Nesse sentido, oportuno recordar que Guy Debord (1977) acredita que somente com a liberdade de comunicação de toda sociedade é que se pode chegar a um efetivo diálogo. Assim, a prática dos graffitis e pixos pode ser compreendida como uma ponte que aproxima a sociedade, diante de seus anseios.

A luta entre a tradição e a inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido na supressão de toda separação. (DEBORD, 1997, p. 120).

Diversos pesquisadores dedicam-se na busca da compreensão de novas manifestações culturais, tendo em vista que se trata de um fenômeno complexo que contempla nuances de diversas áreas do conhecimento. Uma destas pesquisadoras é Marcia Tiburi, que refere que o

Mais adequado é falar na contraconsciência estética produzida por indivíduos e grupos, pois que não se trata de trabalhos ou “obras” que visam qualquer tipo de acordo com qualquer consideração que venha do campo das artes e seus cenários de consciências filosóficas preestabelecidas. Em termos teóricos, esta prática é também um questionamento sobre o fim da arte, incluso o fim de sua história, mas também o fim da teoria da arte, bem como o fim da estética como pensamento sobre a obra. No lugar dela, o pixador é o novo performer urbano, que sinaliza, batizando com seu nickname ou “nome de guerra”, o cenário da desigualdade. O pixador é o encontro da arte com a vida que dá ganho de causa ao vão que há entre elas. (TIBURI, 2013, p. 40).

Pensando no discurso estético no qual a sociedade encontra-se inserida, os grafismos urbanos apresentam-se como um discurso contraestético, num lugar e em um tempo onde predomina a estética da fachada, ou como aborda Tiburi (2013), a “estética do muro branco”, em que a autora faz uma interessante analogia, aduzindo que no cenário contemporâneo:

Ser atingido na fachada – seja a imagem pessoal, seja a imagem do muro branco – é ser atingido num direito. A fachada é narcísica como um rosto, como a imagem que alguém tem de si. O representante original da ideologia do muro branco (e seus apêndices: esposa e filhos) que se irrita quando é atingido na fachada. (TIBURI, 2013, p. 42).

Portanto, a prática do pixo e do graffiti apresenta-se como contraespaço, um palco que possibilita o reclame pelo Direito à Cidade, pelo direito de existência, pela apropriação do espaço público. Essa ocupação urbana, “para os pichadores é a defesa de sua fala indomável e soberana, contraestética e contrapolítica.” (TIBURI, 2013, p. 45).

Além disso, Tiburi (2013, p. 47) questiona: “Ora, o que seria do capitalismo sem a administração do estético?”. O estético, no cenário atual das cidades, é imposto pelo capitalismo. O capitalismo dita o que é e o que não é bonito e aceitável. O espaço urbano é dominado por visões coloridas, mas são cores aceitas apenas em *outdoors* e propagandas. Tais intervenções urbanas não são questionadas pela sociedade, mas as intervenções gráficas populares, que não trazem consigo a lógica mercadológica, já não gozam da mesma regalia social.

Ainda no mesmo sentido, Anita Rink (2013, p. 48) enaltece que “ao contrário dos *outdoors* usados para fins de propagandas e autorizados pela cultura dominante, os grafites não contém dados *a priori*, fechados em uma única significação.” Ou seja, o grupo de grafiteiros e pixadores vai contra toda a lógica estética que hoje predomina

no âmbito urbano. Estes atores buscam a quebra de todos estes paradigmas, até então fixados e aceitos.

O vocábulo “estética” não pode ser abordado de forma sucinta e se faz oportuno trazer as contribuições da Teoria Estética de Theodor Adorno, que já em sua época, afirmava que a arte e, portanto, a estética, não podem configurar-se a partir de um conceito, uma vez que variam de acordo com diversos fatores (ADORNO, 1970). Dessa forma, não se pode refutar novas formas estéticas e artísticas pelo simples fato de que se apresentam de forma diversa daquela existente e/ou imposta.

A estética e a arte estão inseridas dentro de um contexto temporal e cultural e não cabem em modelos predefinidos. Elas modificam-se com as experiências humanas e são, portanto, dotadas de autonomia e liquidez. A arte deve se libertar, pela sua própria força, de atingir a envolvimento do obrigatório, do universal (ADORNO, 1970).

Aceitar uma manifestação artística na sociedade perpassa necessariamente por aquilo que esteticamente é considerado belo. Ou seja, se uma obra ou manifestação foge do habitual, não é aceita. Ocorre que na Teoria Estética de Adorno, o conceito de belo não recebe enfoque, isso porque tal conceito já nasce trazendo consigo predefinições, que firmadas a partir de um pensamento hegemônico, rechaçam tudo aquilo que esteticamente não se enquadra no que é considerado belo. Justamente por existir o belo, é que existe a discussão estética. O belo é exatamente aquilo que não agride, que é harmônico, que não foge da lógica do senso comum (ADORNO, 1970).

A sociedade, de modo geral, desconhece as culturas do pixo e do graffiti na essência e, contudo, não avaliam o resultado de tal manifestação como belo, pois acreditam tratar-se de um grupo que é movido pela vontade de dilapidação do patrimônio alheio, já que sua inserção se dá, na maioria das vezes, em muros privados ou públicos. Segundo Arce (1999, p. 122):

As sociedades aumentaram seu assombro pela grande quantidade de palavras de ordem e grafites que povoam as paredes, residências, edifícios ou pontes. Os locais mais inacessíveis foram atingidos pelo bombardeio das latas de spray e pelas inscrições, nas quais os jovens avalizam sua lealdade e suas adscrições grupais.

Ana Lúcia Silva Souza (2011) publicou a obra *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança*, na qual aborda questões atinentes às novas práticas

culturais urbanas. O nome da obra é revelador, pois é a tradução resumida de um estudo de práticas culturais juvenis que exige dos jovens a defesa de funções e papéis sociais. Nesse sentido, concluiu a autora acerca do próprio título de sua obra:

Os letramentos de reexistência mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e a histórica que envolve as práticas cotidianas de uso de linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal. (SOUZA, 2011, p. 36).

Ou seja, as manifestações culturais modernas são complexas e fogem da lógica imposta, aceita e permitida pela sociedade. Não há como retirar destas manifestações sua grandeza e importância, uma vez que revelam a realidade muitas vezes mascarada e esquecida. A questão foco está na aceitação – ou negação – destas manifestações culturais contemporâneas. Isso porque, não há dúvidas de que tais práticas exprimem formas culturais. A visão do que é esteticamente correto, ideologicamente falando, as exclui a ponto de criminalizá-las, aspecto este que será tratado a seguir.

5.2 O OLHAR CRIMINALIZADOR DOS GRAFISMOS URBANOS NO BRASIL E EM PORTUGAL

No Brasil, a criminalização da conduta do ato de intervenção visual no espaço urbano já aparecia no Código Penal de 1980, encontrando-se tipificada no rol de contravenções referentes ao uso ilegal de artes tipográficas. No artigo 387, vinha a definição de que era considerada contravenção o ato de afixar em paredes, muros de casa ou ainda lugares públicos, sem licença, cartazes, desenhos, manuscritos e outras intervenções (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 20).

Antes de trazer a Lei de Crimes Ambientais³¹ (BRASIL, 1998), atualmente em vigor no Brasil, é importante aduzir que, ainda antes da promulgação da Constituição Federal de 1988, a proteção ambiental ficava a cargo da Lei nº 6.938/1981, que trazia as previsões referentes à Política Nacional do Meio Ambiente (BRASIL, 1981).

Justamente com fundamento nesta legislação é que o Ministério Público Federal propôs diversas ações civis públicas, uma vez que não havia nada

³¹ Lei 9.605/98, alterada pela Lei 12.408/11.

disciplinando o procedimento ligado à referida legislação, o que só foi possível em 1985, com a promulgação da Lei nº 7.347 (SIRVINSKAS, 2010).

Assim, depois de muitas discussões no Congresso Nacional, foi promulgada a Lei nº 9.605/98, que disciplinou as sanções penais e administrativas ligadas a violações ao meio ambiente³². Antes da promulgação da Lei de Crimes Ambientais, a responsabilização se dava a partir da previsão legal do artigo 163 do Código Penal³³. O ato de pichar era punido como dano ao patrimônio, caracterizado pela lesão, destruição ou deterioração da coisa alheia (BRASIL, 1940).

Percebe-se, ao propor uma análise comparativa, que na previsão do artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais, o legislador agravou a pena para as pichações cometidas contra bens privados e, em contrapartida, abrandou a pena para ocorrências em detrimento de bens públicos. Ainda, vislumbra-se que se igualou o patrimônio público e privado, apenas diferenciando aqueles que possuem valor artístico, histórico ou arqueológico (MORAES, 2005).

Contudo, tal tipificação penal necessita de uma problematização importante e atenta, tendo em vista principalmente que os grafismos urbanos não inutilizam o muro, e o mesmo, após a intervenção gráfica, segue assumindo o mesmo papel de sempre: proteger e/ou delimitar um local.

³² Segundo Luiz Paulo Sirvinskas (2010, p. 35 e 36): “Logo em seguida adveio a Medida Provisória n. 1.710, de 7 de agosto de 1998 (transformada na MP n. 2.163-41, de 23 de agosto 2001), que acrescentou o art. 79-A à Lei n. 9.605/98; a Lei n. 9.795/99, que regulamentou o art. 225, § 1o, VI, da CF, sobre a educação ambiental em todos os níveis; a Lei n. 9.960, de 28 de janeiro de 2000, que instituiu a Taxa de Serviços Administrativos (TSA) em favor da Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA), alterada pela Lei n. 10.165, de 27 de dezembro de 2000, estabeleceu preços a serem cobrados pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e criou a Taxa de Fiscalização Ambiental (TFA); a Lei n. 9.966, de 28 de abril de 2000, que dispôs sobre prevenção, controle e fiscalização de poluição causada por lançamento de óleo e substâncias nocivas em águas nacionais; a Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000, que criou o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC) e acrescentou o art. 40-A à Lei n. 9.605/98; o Decreto n. 3.179, de 21 de setembro de 1999, revogado pelo Decreto n. 6.514, de 22 de julho de 2008, que regulamentou a Lei n. 9.605/98; e o Decreto n. 2.661, de 8 de julho de 1998, que disciplinou a queima controlada.”

³³ Eis o referido artigo: Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia:

Pena - detenção, de um a seis meses, ou multa.

Dano qualificado

Parágrafo único - Se o crime é cometido:

I - com violência à pessoa ou grave ameaça;

II - com emprego de substância inflamável ou explosiva, se o fato não constitui crime mais grave;

III - contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista;

IV - por motivo egoístico ou com prejuízo considerável para a vítima:

Pena - detenção, de seis meses a três anos, e multa, além da pena correspondente à violência. (BRASIL, 1940).

Seja como for, posteriormente, na alteração do diploma legal que se deu em 2011, tem-se a previsão do artigo 65, que tipifica como crime ambiental a prática do picho e do grafite, que são considerados crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural (BRASIL, 2011). Eis a letra da lei:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.³⁴

Percebe-se que, de acordo com o previsto no artigo acima referendado, a conduta punível é *pichar, grafitar* ou por *outro meio conspurcar* edificação ou monumento urbano. Nesse sentido:

Pichar é pintar pares de logradouros públicos ou privados com letras inteligíveis ou figuras, danificando-as. Grafitar é também pintar locais previamente determinados para esse fim, com figuras artísticas mais apuradas, demonstrando o dom artístico do autor. Conspurcar é sujar, corromper ou macular. É crime o fato de o agente, de qualquer modo, sujar

³⁴ Quanto à classificação, tem-se que se trata de um crime comissivo, comum, de ação múltipla ou de conteúdo variado. Assume a forma livre e dolosa. É um crime instantâneo, material, plurissubsistente e unissubjetivo. O objeto jurídico é o meio ambiente, no que tange à poluição visual. O Sujeito ativo pode ser qualquer pessoa física. Admite coautoria. O sujeito passivo é a coletividade, a pessoa jurídica de direito público e o particular, possuidor ou proprietário do imóvel atingido. O elemento subjetivo é o dolo, que não se presume. Não há punição com a evidência de culpa. O objeto material é a edificação, monumento ou coisa tombada. Em relação a norma penal em branco, cabe ao Poder Público identificar quais são os monumentos e patrimônio tomado, por meio de legislação. O tipo objetivo é pichar, ou seja, escrever e/ou rabiscar em muros, paredes, fachadas e edifícios. Conspurcar que é sinônimo de deixar cair sujeira, manchar. Para ser típica, a conduta deve recair sobre edificação ou monumento urbano. É entendido como monumento a obra artística construída com intuito da perpetuação da memória de um grupo. Já no que diz respeito aos ditos referidos monumentos arqueológicos ou pré-históricos estão definidos no artigo Segundo da Lei 3.924, de 1961, e são: as jazidas de qualquer natureza, os sítios em que se encontram vestígios de ocupação pelos paleoíndios; os cemitérios e as inscrições rupestres. A consumação se dá com a prática de qualquer das condutas previstas. Admite-se tentativa. A ação é pública incondicionada. Aceita transação penal. É cabível suspensão condicional do processo. O rito é o de procedimento comum, sumaríssimo. Se retira da leitura do artigo que a pena é de três meses a um ano e multa. A exclusão de antijuridicidade vem na previsão do parágrafo segundo, que descriminaliza o grafite nos termos previstos. O regime de pena é o aberto ou semiaberto. É possível a substituição da pena privativa de liberdade por restritiva de direitos. É possível Sursis. A sentença penal condenatória, sempre que possível, deve conter a fixação de reparação de danos, conforme previsão do artigo 20 da lei 9.605/98 (MARCÃO, 2015).

propriedade privada ou pública ou de valor cultural ou não. Por exemplo: urinar, defecar, despejar lixo etc. (SIRVINSKAS, 2010, p. 296).

Pela leitura do segundo parágrafo, percebe-se que o tratamento dado à prática do grafite é diferenciado do tratamento dado à pichação, posto que sua descriminalização é condicionada à evidente valorização do patrimônio público ou privado, desde que consentida pelo proprietário. Luiz Paulo Sirvinskaskas (2010, p. 296) assim manifestou-se acerca do parágrafo segundo:

Importante ressaltar que a grafiteagem, como manifestação de arte, só pode ser realizada mediante autorização do proprietário do bem particular ou do órgão público competente. Neste caso, a conduta será atípica. Se não houver autorização, seja grafiteagem ou pichação, a conduta será típica.

Em que pese exista a intenção de descriminalização por parte do legislador, há que se pontuar que a prática urbana diverge daquela prevista legalmente. Ademais, a dita descriminalização do grafite é obsoleta e aplicada apenas em casos isolados, uma vez que o grafite também é realizado na clandestinidade, por diversas vezes.

A referida descriminalização do grafite “coloca o Brasil como o único país do mundo em que a legislação penal normatiza duas categorias de intervenções visuais no espaço urbano de forma dicotômica, através da oposição dos conceitos de arte e conspurcação.” (LARRUSCAHIM; SCHWEIZER, 2014, p. 23).

Por outro lado, válido é dizer que o grafite só sofreu a descriminalização – mesmo que condicionada – uma vez que se alterou o discurso midiático, pois a sociedade passou a enxergar arte no grafite. Mas quem define o que é arte e o que sujeira? Nessa senda, contribui Luís Fernando Lazzarin (2007, p. 60):

[...] o termo “discurso” refere-se ao conjunto de afirmações, em qualquer área, que propõe uma linguagem para se falar de algum assunto, ao mesmo tempo em que produz um tipo específico de conhecimento. Esse modela e cria as práticas sociais. Dizer que as coisas têm um caráter discursivo é afirmar que seu significado não é derivado de um caráter natural ou essencial, mas produzido pela linguagem. Temos vários tipos de discurso, como o econômico, o político, o médico e, o que é central aqui, o discurso sobre arte. Todos esses discursos estão implicados em jogos de poder e em políticas de significação. Entende-se, neste artigo, que arte de museu e arte de rua museu configuram-se como dois discursos sobre arte. O fato é que herdamos um discurso sobre arte que cristalizou e consagrou alguns padrões que, mesmo com a velocidade das transformações sociais que vivemos, parecem persistir em manterem-se fixos e determinar o que deve ser considerado artístico.

Oportuno destacar que além da Lei de Crimes Ambientais, o Decreto nº 6.514, de 22 de julho de 2008, dispõe acerca das sanções administrativas ao meio ambiente. Retira-se da leitura do artigo a penalidade para a prática do picho e do grafite:

Art.75. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação alheia ou monumento urbano:
Multa de R\$ 1.000,00 (mil reais) a R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais).
Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada, a multa é aplicada em dobro. (BRASIL, 2008).

Não obstante todo esse aparato legislativo, ainda se encontra em tramitação o Projeto de Lei nº 985/2015, de autoria do Deputado Domingo Neto (PROS/CE), cuja intenção é justamente alterar o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para modificar as penas nele previstas para o crime de pichação de edificação ou monumento urbano. O Projeto encontra-se aguardando apreciação do Senado Federal, com prioridade (BRASIL, 2015)³⁵. Segundo Paula Larruscahim e Paul Schweizer (2014, p. 26):

Em março desse ano foi proposta na Câmara dos Deputados a PL 985/2015 que originalmente propunha o aumento da pena para o crime de pichação para 6 meses a 2 anos de detenção e multa, bem como determinava a perda de benefícios de usuários dos programas do Governo Federal tais como o Bolsa Família, Bolsa Alimentação, Programa Auxílio Gás, dentre outros programas sociais. Na justificativa do projeto o pichador é identificado como uma espécie de figura lombrosiana da era neoliberal que além de ser “desempregado, com baixa remuneração ou que exercem alguma atividade informal”, tira proveito de recursos públicos “sendo em sua maioria beneficiários de programas assistenciais do Governo Federal”. Essa associação da imagem do pichador com o sujeito pobre, que além de usufruir do dinheiro público através de programas assistenciais e ainda usurpa desse dinheiro para praticar outros crimes é reforçada na justificativa da emenda número 1 de 2015: a prática do crime resta ainda mais reprovável quando atribuída a beneficiários de programas e benefícios sociais concebidos pelo Governo Federal, por configurar verdadeiro acinte à sociedade como um todo, que recursos públicos tenham sua destinação desvirtuada para a prática de crimes contra o patrimônio das cidades e contra o meio ambiente.

Verifica-se do discurso que esse projeto carrega uma carga de preconceito, de forma a buscar reduzir um grande movimento a parcas simplificações. Ao fim e ao cabo, o Projeto que foi aprovado pela Câmara propôs a punição da pichação com penas de prestação de serviços à comunidade e reparação de danos às vítimas. Esse discurso dotado de preconceito que busca definir a motivação que existe na pichação

³⁵ Pesquisa atualizada em 19 de outubro de 2020.

e na grafitação, e que busca ditar o que é e o que não é arte, acaba sendo o reflexo do que a legislação hoje traz.

A preocupação social com estas manifestações é tamanha que existem projetos que possuem como objetivo levar pichadores para conhecerem galerias e exposições de grafites daqueles que hoje são reconhecidos pela grande mídia, a exemplo de *OSGEMEOS*³⁶ (FERNANDES; BARBOSA, 2014).

Ocorre que essa não é a principal problemática que os pichadores enfrentam. A lógica dos grafismos urbanos não é tão retilínea, ou seja, não se nasce pichador para evoluir e tornar-se grafiteiro. Nem todos procuram essa “evolução”. Sequer se pode conceituar um enquanto manifestação e o outro enquanto arte. Fato é que pode haver um grande grafiteiro que ainda é pichador, uma vez que um fato não altera o outro necessariamente.

Em Portugal, tem-se atualmente a Lei nº 61/2013, que estabelece o regime aplicável aos graffitis, afixações, picotagem e outras formas de alteração das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas – rodoviárias, ferroviárias, equipamentos urbanos transportes – mesmo que de forma temporária, desde que não sejam autorizadas pelos proprietários e licenciadas pelas autoridades competentes (PORTUGAL, 2013).

Nesse interim, primeiramente destaca-se que em Portugal, até mesmo na legislação, os grafismos urbanos são tratados dentro de um mesmo bloco conceitual, sem perpassar pelo juízo de valor estético a que são submetidos no Brasil, que pressupõe as práticas de graffiti como artísticas e as de pixo enquanto atos de vandalismo, conforme já anteriormente ponderado.

Oportuno referir também que para além da diferença terminológica apresentada acima, acerca do graffiti e do pixo no Brasil, há que se pontuar quem em Portugal evidencia-se uma nova realidade. Denomina-se *street art* os grafismos legalizados e *graffiti* aquelas intervenções realizadas na clandestinidade, ou seja, de forma ilegal. Portanto, neste subcapítulo, ao tratar de graffiti – ao contrário do que foi feito no subcapítulo acima – estar-se-á abordando sobre os grafismos ilegais.

³⁶ “Gustavo e Otávio Pandolfo, sempre trabalharam juntos. Quando crianças, nas ruas do tradicional bairro do Cambuci (SP), desenvolveram um modo distinto de brincar e se comunicar através da arte. Com o apoio da família, e a chegada da cultura Hip Hop no Brasil nos anos 80, OSGEMEOS encontraram uma conexão direta com seu universo mágico e dinâmico e um modo de se comunicar com o público. Exploravam com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, e tinham as ruas como seu lugar de estudo.” (OSGEMEOS, 2020).

Ainda, diferentemente do contexto brasileiro, pontua-se que a mesma legislação que tipifica as práticas que quando não autorizadas caracterizam crime, traz as previsões das multas (coimas) para todos os casos. Tal previsão unificada facilita a compreensão da questão, posto que condensa as previsões dentro do mesmo marco legal.

De todo modo, o que buscar-se-á apresentar neste trabalho é a forma pela qual as prefeituras (no caso de Portugal, chamadas de Câmaras) tratam a arte urbana. Demonstrando que, em que pese as previsões legais sejam muito parecidas em âmbito nacional, o fato de que em Portugal a *street art* já tenha alcançado um patamar de musealização traz mudanças na aceitação da sociedade e, por consequência, muda, inclusive, o olhar dos agentes da polícia perante os artistas de rua.

Mesmo que a legislação portuguesa seja sucinta, foi possível identificar, por meio de importante entrevista³⁷ junto à *Galeria da Arte Urbana* de Lisboa (GAU) (Apêndice S), alguns aspectos não descritos na legislação. Assim, a partir da entrevista com Margarida Cruz, funcionária da GAU, foi possível evidenciar diversos pontos para se ter em mente a forma pela qual a cidade, por meio da Câmara Municipal, lida com os grafismos urbanos.

Oportuno destacar que a GAU faz parte do departamento de Patrimônio cultural da Câmara Municipal de Lisboa e sua criação se deu em 2008. São apenas quatro pessoas que trabalham na GAU e que dão conta das seis diretrizes apresentadas em suas premissas: A) Intervenção artística; B) Divulgação; C) Animação e pedagogia; D) Inventariação; E) Apoio à investigação; F) Internacionalização (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2016).

Seu sítio eletrônico³⁸ é notavelmente organizado no que tange às galerias e indubitavelmente pode-se afirmar que a GAU utiliza recorrentemente as redes sociais para comunicação com a comunidade e com os artistas. Por meio do Facebook e do Instagram divulga oportunidades tanto de abertura de editais quanto de divulgação dos trabalhos realizados (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2016).

A partir do roteiro realizado previamente pela autora, apontou-se na entrevista o fato de que na descrição da missão da GAU disposta no sítio eletrônico, há a

³⁷ A entrevista deu-se no dia 10 de janeiro de 2019, às 11 horas, no Palácio do Machadinho, Câmara Municipal de Lisboa.

³⁸ Disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>. Acesso em: 22 dez. 2020.

previsão da promoção do graffiti e da *street art*. Assim, questionou-se qual a diferença entre as duas concepções para a Câmara. A pergunta se faz pertinente pois, da mesma forma que no Brasil, a legislação não abre o conceito de cada uma das intervenções nela mencionada, deixando dúvidas acerca de sua interpretação.

No que tange a esse quesito, a entrevistada apontou que a GAU tende a tratar todas as manifestações culturais dentro do grande conceito da “arte urbana”, com a exceção das *tags*, que ela mesma referiu tratarem dos pixos, e que estes últimos não poderiam ter o reconhecimento do município, por se tratarem de atos de vandalismo que não carregam valor artístico.

Ressaltou, na sequência, de forma enfática e repetitiva, que em Portugal a concepção do conceito de *street art* é ligada ao grafismo legal, enquanto o conceito de *graffiti* é ligado às manifestações que não possuem legalização.

Questionada sobre a origem dos investimentos financeiros que patrocinam a arte urbana gerenciada pela GAU, aludiu que quem paga os artistas é a própria Câmara de Lisboa, salvo quando há parceira com alguma empresa ou entidade. Assim, além das tintas e meios para facilitar a pintura (guindastes, pincéis, rolos e afins), é pago a monta de vinte euros por metro quadrado.

Na sequência, indagada sobre o tempo limite para os projetos, justamente buscando compreender sobre duração e permanência destes nas paredes da cidade, dado seu caráter dinâmico e transitório, expôs que a ideia é a de que os trabalhos se perpetuem, mas que, por vezes, a GAU não consegue garantir tal situação. Deu o exemplo de uma intervenção realizada em 2017, porém o prédio começou a apresentar infiltrações e então a parede foi destruída, não podendo ser garantida a permanência da arte naquele local.

A entrevistada referiu que, de certa forma, existe por parte da GAU uma prévia análise do mérito dos projetos apresentados, contudo, sem jamais comprometer a liberdade criativa do artista. Apontou que às vezes existem intervenções com caráter muito religioso, porém o estado é laico, então a tendência é que eles peçam a reorganização da proposta do artista.

Questionada pela forma como funcionam as aprovações dos projetos junto à GAU, desvelou-se que sua aprovação se dá a partir das Juntas de Freguesia (com autonomia em relação à Câmara, e que são definidas por zona) e a Unidades de Intervenção Territorial, vinculadas diretamente à Câmara e à GAU. Para melhor compreender sobre as Juntas de Freguesia, a entrevistada explicou que em Lisboa

existem as zonas norte, oriental, ocidental e centro histórico. As juntas são parceiras da GAU, mas, segundo ela, infelizmente não há uma legislação que defina as competências para a arte urbana neste quesito.

Assim, significa dizer que a Legislação Nacional impõe que a Câmara dê autorização para a realização da intervenção urbana, porém, não existe nada que explique e defina como se dá tal processo. Apontou que em razão disso, inclusive, o parecer da GAU não é vinculativo, mas é respeitado em razão da credibilidade do instituto.

Por conveniência, a regra é que os projetos sejam submetidos às Juntas de Freguesia, que deveriam submeter à GAU, que organiza uma espécie de controle geral dos grafismos urbanos. A entrevistada aduziu que esta é a regra padrão, que não está prevista em normativa, porém é convencionada e se trata de uma prática habitual. Pontuou que exceções acontecem e que, inclusive, há pouco tempo um morador de um determinado bairro ligou para a GAU com objetivo de queixar-se de uma intervenção artística em sua rua. Quando a GAU foi verificar *in loco*, identificou que tal intervenção havia sido autorizada pela Junta, que tem total autonomia para a questão e que deixou de submeter à GAU.

A entrevistada referiu ainda que este é um sensível gargalo nessa questão. Apontou que em Portugal as Juntas possuem total autonomia para gerir suas zonas e é isso que dificulta o controle. Disse que tal tema tem sido objeto de indagações, mas que ainda não há uma organização legislativa que defina os trâmites. Sobre a questão, ao final pontuou que os artistas costumam ter respeito pela GAU e pelo espaço público e que por isso procuram legalizar a questão junto à GAU e que em regra as Juntas são colaborativas.

Outro contexto social que é oportuno de ser pontuado, diz respeito aos tours oferecidos na cidade para que as pessoas possam conhecer as diferentes formas de manifestação da arte urbana. Um dos mais conhecidos programas de tour é o ofertado pelo coletivo *Yes You Can Spray*, que buscar-se-á apresentar nas linhas abaixo, com o objetivo de demonstrar a interação das pessoas com a arte.

O tour, que foi realizado no dia 9 de janeiro de 2020, está descrito no *Diário de Campo 11* (Apêndice R) e se deu todo na língua inglesa. Eram oito participantes, alguns oriundos dos Estados Unidos, e os demais do Canadá e da Austrália. Antes de iniciar o percurso a guia indagou sobre o motivo que trouxe cada um até ali. Apenas

eu pesquisava sobre o tema, os demais eram curiosos e apreciadores da arte urbana e queriam saber mais sobre a arte espalhada nas paredes de Lisboa.

Logo de início a guia explicou um pouco sobre a diferença do graffiti ilegal e da *street art* e salientou que no percurso a maior parte dos grafismos urbanos eram ilegais. Um dos componentes do grupo questionou sobre a fiscalização policial e as multas aplicadas. Ela pontuou sobre os altos valores das multas trazidas na legislação nacional, porém, fez questão de frisar que a abordagem policial é *soft* em Lisboa.

Assim sendo, são inegáveis as aproximações legislativas que existem ao lançar um olhar dicotômico entre Brasil e Portugal, porém, a preocupação do Poder Público em fomentar a valorização da arte urbana tem impacto direto na aceitabilidade dos órgãos fiscalizadores e da própria comunidade como um todo.

Dentro da discussão que envolve os grafismos urbanos, é importante destacar que, como visto, muitos autores apontam que o movimento das grafiteiras e dos grafiteiros é um movimento jovem, contudo, é muito raro que seja explorado o estudo das mulheres dentro de um ambiente comumente atrelado à figura do homem. Assim, o próximo subcapítulo presta-se a trazer os delineamentos da participação das mulheres nesse movimento.

5.3 A ABERTURA DO SUJEITO DO FEMINISMO NA MODERNIDADE TARDIA, O LUGAR DAS MULHERES NO GRAFFITI ILEGAL E AS TEORIAS CRIMINOLÓGICAS QUE PERMEIAM A DISCUSSÃO DOS GRAFISMOS

Discutir gênero traz consigo a imprescindibilidade de apresentar a teoria *queer*, cunhada por Judith Butler (2003) no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Na referida obra, a autora busca apresentar uma teoria que critica a necessidade do movimento feminista em buscar objetivar quem é o sujeito do feminismo. A base de sua crítica, em linhas gerais, lança um pensamento no qual o sujeito do feminismo não pode ser facilmente detectado, uma vez que seu conceito não é estanque, mas sim fluido.

Butler chega a referir que “talvez exista, na presente conjuntura político-cultural, período que alguns chamariam de ‘pós-feminista’, uma oportunidade de refletir a partir de uma perspectiva feminista sobre a exigência de se construir um sujeito do feminismo.” (BUTLER, 2019, p. 24).

Para Butler (2003), o sujeito do feminismo não pode mais ser reconhecido em termos estáveis e permanentes, isso porque o termo *mulheres* tenta criar a ideia de uma identidade comum, o que de fato se afasta por completo da experiência real. A crítica feminista necessita identificar de que forma o sujeito do feminismo é produzido e reprimido pelas mesmas estruturas de poder, por intermédio das quais se busca a emancipação. Nesse sentido a autora refere que:

O “nós” feminista é sempre e somente uma construção fantasística, que tem seus próprios propósitos, mas que nega a complexidade e a indeterminação internas do termo, e só se constitui por meio da exclusão de parte da clientela, que simultaneamente busca representar. (BUTLER, 2019, p. 245).

Portanto, a autora defende que pensar o sujeito do feminismo é pensar em algo amplo, isso porque em sua visão as adequações binárias já perderam espaço e servem apenas como uma forma de controle social:

As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos – isto é, por meio de limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo “proteção” dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha. Porém em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas. Se esta análise é correta, a formação jurídica da linguagem e da política que representa as mulheres como “sujeito” do feminismo é em si mesma uma formação discursiva e efeito de uma versão da política representacional. E assim, 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 produza sujeitos com traço de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produza presumivelmente masculinos. (BUTLER, 2003, p. 18-19).

Em que pese a questão da desconstrução do sujeito do feminismo seja de suma relevância em termos sociais e filosóficos, uma vez que efetivamente dentro do conceito de *mulheres* é necessário compreender que cada mulher pertence a outros subgrupos, não se pode deixar de indicar que a atual legislação portuguesa e brasileira trata da previsão de penas privativas de liberdade para homens e mulheres de forma completamente igualitária.

Assim sendo, apesar da discussão da teoria que defende a desconstrução do sujeito do feminismo, a verdade é que tais questões não são levadas em conta quando da elaboração e revisão de legislações e nem sequer no âmbito da criação de políticas criminais.

Analisando a questão a partir do prisma jurídico penal, essa abertura da concepção do sujeito do feminismo é preocupante, uma vez que dentro da política criminal, por exemplo, existem protocolos específicos para o aprisionamento de mulheres, o que foi, inclusive, uma conquista derivada das lutas do movimento feminista. Contudo, na política criminal o gênero está vinculado ao sexo, justamente o que é veementemente criticado por Butler (2003).

O legislador não dá conta da abertura do sujeito do feminismo defendida por Butler (2003). Assim, nos textos legais, ele necessita prever de forma objetiva – e, portanto, binária – a mulher em contraposição ao homem, garantindo às mulheres um tratamento diversificado.

No Brasil, os crimes tipificados na Lei de Crimes Ambientais, descritos no primeiro subcapítulo dessa seção, encontram-se dentro do rol dos crimes que possuem pena inferior a dois anos e que, portanto, atraem a competência do Juizado Especial Criminal (Lei nº 9.099/95), que garante aos autores do fato as medidas despenalizadoras da lei (transação e suspensão condicional do processo). Mesmo assim, diante dos Projetos de Lei que tramitam e que ainda podem ser apresentados, que buscam aumentar a pena de tais crimes, essa realidade também poderá se aplicar às grafiteiras.

Dessa forma, a teoria de Butler (2003), que busca o rompimento dos contornos que delimitam o sujeito do feminismo, deixa o legislador imerso em um problema de ordem estrutural. A abertura do sujeito do feminismo com esse conceito tão fluido pode significar talvez um certo retrocesso no que tange à separação já existente por sexo dentro do sistema prisional.

O que se quer problematizar nesse ponto é o fato de que hoje o sistema prisional categoriza os apenados a partir de uma análise binária do gênero, ou seja, separa o sexo masculino do feminino. Ocorre que, ao pensar na abertura do sujeito do feminismo nesses espaços, tendo em mente que o gênero é fluido e mutante, há quem pudesse “jogar” com essa escolha para estar em um ou outro ambiente.

O ideal seria que as casas prisionais pudessem dar conta de toda essa complexidade, mas o fato é que o Brasil encontra diversos retrocessos nesse ponto. Diz-se isso, pois, até a separação por sexo dentro do ambiente prisional, as mulheres permaneciam no mesmo ambiente que os homens e havia muito relatos de estupros e prostituição (QUEIROZ, 2015). Assim, a divisão por sexo, mesmo que forma genérica, já configurou relevante avanço para o direito das mulheres encarceradas.

Sobre a questão, é possível perceber certos reflexos da modernidade tardia na legislação, tendo em vista que desde 2014 foi assinada a Resolução Conjunta nº 1, de 15 de abril, pelo Conselho Nacional de Combate à Discriminação e Promoção dos Direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (CNPDP) e pelo Conselho Nacional de Combate a Descriminalização (CNCD/LGBT), que previu critérios para o acolhimento da comunidade LGBTQIA+ no âmbito do sistema prisional, com o objetivo de proteção dessa população (BRASIL, 2014).

Seja como for, não se trata – por hora – de um encarceramento feminino oriundo da prática dos crimes previsto na Lei de Crimes Ambientais, mas mesmo assim existem muitas mulheres em situação de cárcere no Brasil, e como já referido, nada impede que seja aprovado um novo projeto que eleve tais penas.

Segundo dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – Infopen Mulheres, o Brasil, em 2016, apresentava uma população prisional de mais de 41 mil mulheres. Pensando de forma macro, a nível internacional, o Brasil ocupa a 4ª posição no ranking de países com maior população prisional feminina (BRASIL, 2018).

Ainda pelos dados apresentados pelo Infopen Mulheres, há a indicação de que 74% dos presídios no Brasil foram projetados para homens, sendo que apenas 7% correspondem a estabelecimentos propriamente criados para o aprisionamento das mulheres, restando 16% de estabelecimentos ditos mistos (BRASIL, 2018).

Isso significa dizer que esses estabelecimentos não estão preparados para o aleitamento, para o cuidado com a gestação, com a preocupação com a saúde das mulheres, entre outros fatores importantes (BRASIL, 2018). Assim, apesar da Lei de Execução Penal (BRASIL, 1984) e da Política Nacional de Atenção às Mulheres em Situação de Privação de Liberdade e Egressas do Sistema Prisional, o Estado não garante uma atenção especial ao público feminino (BRASIL, 2014).

Não há dúvidas que a desconstrução do sujeito do feminismo, conforme propõe Butler (2003), é de suma importância para garantir que todas aquelas que se identificam como mulheres sejam assim consideradas, contudo, no âmbito das políticas criminais, esse é um novo paradigma que merece ser melhor explorado para garantir que não haja retrocessos.

Outra questão no campo dos estudos jurídicos que merece destaque é o estudo da criminologia³⁹, isso porque a criminologia crítica possui diversas ramificações e uma das mais conhecidas é a *criminologia cultural*, cujo estudo foi preconizado na década de 90, nos Estados Unidos, por Jeff Ferrell (1993). Há também a ramificação específica da chamada *criminologia feminista*, desenvolvida por Soraia da Rosa Mendes (2017).

Pensar a criminologia a partir de um viés feminista é trazer a mulher para dentro do protagonismo do paradigma epistemológico da criminologia, ou seja, é estudar as mulheres que cometem crimes e também as vítimas, uma vez que esse estudo costuma estar vinculado ao estudo dos homens. Ainda, é buscar o estudo de todas, tanto as que estão inseridas quanto as não inseridas no sistema de justiça (MENDES, 2017). Nesse sentido, a autora defende que:

Os paradigmas extraídos do mundo masculino das ciências sociais refundam na negação da humanidade da mulher [...] Somente quando conseguirmos demonstrar isto será possível, conjuntamente, homens e mulheres, criar modelos, parâmetros e paradigmas que respondam a uma concepção de mundo, e de nosso papel nele, mais harmonioso, pacífico e enriquecedor. (MENDES, 2017, p. 164).

Para Mendes (2017, p. 51), "trata-se de um novo marco epistemológico no qual os principais questionamentos deslocam-se do foco do delito e do infrator para a análise do sistema de controle social e do que daí decorre." A criminologia crítica, como ciência, precisa estar aberta a mudanças paradigmáticas e inclusivas, com a abertura de sua abrangência.

Assim, importante destacar que há muito se fala sobre a eficácia e a seletividade do sistema penal como um todo, que defende a igualdade formal entre sujeitos de direito mas, ao mesmo tempo, convive de forma natural com uma desigualdade substancial entre o tratamento das pessoas, com a prévia compreensão de que algumas têm mais chances do que outras em serem etiquetadas enquanto criminosas (MENDES, 2017).

Um exemplo disso é a própria ramificação denominada criminologia cultural, que é compreendida como uma ciência que se preocupa com a compreensão do crime dentro do seu contexto cultural. Segundo Álvaro Filipe Oxley da Rocha (2018, p. 84),

³⁹ A criminologia é o conjunto de conhecimentos a respeito do crime, da criminalidade e suas causas, da vítima, do controle social do ato criminoso, bem como da personalidade do criminoso e da maneira de ressocializá-lo.

“o que se busca é focar a contígua geração de significados que surgem: regras que são quebradas, em uma constante interação entre iniciativas moralizantes, inovação moral e transgressão.”

Desse modo, pode-se dizer que a criminologia cultural se manifesta através da busca pela compreensão das (sub)culturas urbanas desviantes, ou seja, procura ir além de uma mera descrição ou classificação de delitos. Ao contrário da criminologia ortodoxa, que ganha fôlego ao estudar as causas do delito, a criminologia cultural quer compreender a forma pela qual os indivíduos *outsiders* – conceito que abaixo será melhor explorado – vivem em sociedade, buscando ainda compreender a influência de questões econômicas, sociais e culturais neste contexto (CARVALHO, 2011).

A criminologia cultural, portanto, apresenta-se como uma “criminologia estética de análise de ícones e símbolos culturais mercantilizados pelos meios formais e informais de comunicação.” (CARVALHO, 2014, p.90). Assim, todos os meios de comunicação e expressão surgem como objetos de análise do cidadão contemporâneo. Segundo Salo de Carvalho (2014, p. 90):

Agregam-se, logicamente, ao universo investigativo, os desvios tradicionais próprios do estudo do cotidiano das cidades, como as distintas tribos urbanas, o estilo de vida boêmio e *underground*, os moradores e os artistas de ruas, os agenciadores dos comércios (drogas, mercadorias contrabandeadas) e dos entretenimentos (jogo, prostituição) ilícitos, entre outras dinâmicas próprias da urbe.

Dessa forma, o estudo da criminologia cultural pode ser compreendido como uma emergência da modernidade tardia, que acentuou – e cada vez mais acentua – a desigualdade social, acrescida de celeumas sociais que inexistiam no passado (FERRELL; HAYWARD, YOUNG, 2012). Assim sendo, é justamente atendo-se ao estudo das subculturas, sem contornos metodológicos específicos, que a criminologia cultural sustenta suas bases.

O estudo da criminologia cultural ganhou respaldo justamente com o estudo de um criminólogo que buscou compreender o universo de um grupo de grafiteiros no estado do Colorado, nos EUA. Como já referido, a pesquisa foi proposta e desenvolvida por Jeff Ferrell, ainda na década de 90. Já naquela pesquisa, Ferrell aduziu que o sentido do grafite é muito mais uma busca subcultural pela adrenalina da criação ilícita. (ROCHA, 2018).

O que é oportuno destacar é que, mesmo que sem metodologias delineadas, a criminologia cultural aproxima-se, de forma sensível, da antropologia, pois procura justamente observar – e compreender – os grupos desviantes, interagindo com as subculturas, sobretudo com as que se manifestam dentro urbe, com objetivo de mapeamento de suas práticas e de seus rituais no âmbito de seus espaços de sociabilidade (CARVALHO, 2011).

Jeff Ferrell (2018) refere que as metodologias etnográficas, por conta de sua sensibilidade e engajamento, ganham muita importância neste cenário. Ao oferecer aos pesquisadores vulnerabilidade, perigo e envolvimento como sujeitos de estudo (2018) que quando trazidas para a academia, traduzem a humanidade existente nas relações, afastando a ideia de reduzir comunidades inteiras a meros dados e estatísticas, como tradicionalmente se consolidava o pensar criminológico.

A partir disso, o que se tem é que aqueles que apresentam um comportamento desviante, ou seja, um comportamento que foge do cumprimento de regras impostas social e legalmente, são vistos como indivíduos que não pertencem à comunidade, ou seja, são vistos como forasteiros.

Assim, é imperioso retomar o conceito dos estabelecidos e dos *outsiders*, cunhado por Norbert Elias e John L. Scotson e já mencionado no capítulo 2. Em sua análise, os autores exploram as tensões existentes entre grupos estabelecidos e os novos grupos, que chamam de *outsider*. Os autores desvelam que os estabelecidos tendem a desenvolver e demonstrar superioridade perante os olhos da sociedade e, assim, excluem os que não fazem parte de seu grupo (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Conforme já dito alhures, nasce para os ditos estabelecidos dois grandes anseios: o primeiro, relacionado ao receio de que o comportamento dos *outsiders* desvie o dos demais atores sociais e, em segundo lugar, a suspeição da perda de espaço e respeitabilidade do grande grupo, que estaria sujeito à adequação do novo. Assim sendo, os estabelecidos refletem poder e domínio e buscam rechaçar o que não cabe em sua lógica social com humilhações e agressões (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Os *outsiders* são considerados, perante a ordem social, como desordeiros e badernistas. Dessa maneira, com a fortificação de tais adjetivos que são refletidos inclusive nas legislações, é que há o aumento do abismo existente entre os estabelecidos e os *outsiders*. Em outras palavras, incentiva-se o preconceito e a

discriminação em relação àqueles que não se enquadram na lógica compreendida enquanto linear.

Porém, mesmo com a tentativa de impedir que estes grupos ganhem notoriedade nos espaços de convivência, em realidade, muitos destes grupos destacam-se ganhando força na urbe, e é este o caso dos grafiteiros e dos pixadores.

O professor Salah H. Khaled Júnior (2018), criminólogo gaúcho, propôs um debate interessante após uma pichação que se deu recentemente (em 2016) na Universidade Federal de Pelotas. Tal situação certamente chamou a atenção do professor posto que a criminologia fornece uma resposta social para muitos temas correlatos à pichação.

Nesse sentido, os criminólogos que são crentes de essencialismos etiológicos determinariam esforços na busca de ressocialização dos pichadores. Essencialismos biológicos, por sua vez, auxiliariam na produção de uma imagem estigmatizante destes indivíduos, já que é assim que de forma geral são vistos. Já a tradição racionalista moderna, pensaria nestes sujeitos enquanto sujeitos racionais, que podem ser responsabilizados por suas ações (KALHED JÚNIOR, 2018).

A verdade é que essas teorias já não servem para o panorama da modernidade tardia, uma vez que se fossem verdadeiras, conseguiriam barrar a prática delitiva, mas, o que se vê no ambiente urbano é um crescente aparecimento de intervenções artísticas.

Khaled Júnior (2018) atribui o tédio como um dos fatores indissociáveis e o motivador do aumento do pixo nas cidades. Um dos pesquisadores que mais contribuiu para os estudos do tédio é Ferrell (2010, p. 345), que aduziu que a Escola de Frankfurt, na década de 40, compreendeu o sentido de tédio como um círculo de controle, “um espiral de consumo vazio.”

Ferrell (2018) referiu que o tédio pode dizer muitas coisas sobre crime e criminologia. Neste sentido, pontuou que aqueles que acabam sendo tocados pelo tédio no mundo atual buscam alívio no trabalho ou no consumo. O autor provoca questionando: “[...] o que fazer, então, com relação a essa claustrofobia cultural tão desanimadora que parece sufocar cada tentativa de escapar dela?”. (FERRELL, 2018, p. 43).

Esta dita claustrofobia cultural, quando se vive em um mundo cheio de regras preestabelecidas, pode ser um dos motivos para que o indivíduo entediado exija mais

de si e saia em busca da quebra dessas regras com quais ele sequer teve a possibilidade de concordar ou não.

A fuga do tédio existencial pode aparecer com diversas facetas que são traduzidas pelo que Stephen Lyng (1990) chamou de ações limítrofes, ou de risco. Ferrell (2018, p. 44) aponta que essas ditas ações limítrofes apresentam-se na forma de “explosões fora de controle, pequenas revoluções contra a rotina da vida cotidiana.” O autor, neste ponto, citou como exemplo os pilotos de velozes motocicletas e o próprio graffiti.

Segundo tais construções, é possível perceber que agentes que se arriscam nas cidades, munidos de suas latas de tinta e de spray, possam buscar justamente desfrutar do momento da fuga do tédio que os leva até a ação limite e os deixa presos a uma sensação que envolve adrenalina e perigo. Talvez, o que os move, é saber que a qualquer momento podem ser apanhados pelas autoridades.

O agente entediado experimenta da adrenalina que surge com a quebra de regras. Trata-se de indivíduos que violam o projeto de tédio. Nesse sentido, Ferrell refere que:

Tais circunstâncias estultificadoras moldam não apenas momentos de excitação ilícita, mas a política dos movimentos sociais e a dinâmica da rebelião cultural; para Wobblies e situacionistas, com base *jumpers* e grafiteiros, o tédio constitui o insuportável primeiro plano experiencial da modernidade. (FERRELL, 2018, p. 46).

De acordo com a criminologia cultural, portanto, é possível identificar que a excitação de infringir a lei pode ser uma reação para fugir do tédio e, assim, toda a criminalização que recai sobre os grafismos urbanos no Brasil não consegue atender ao anseio social de retrain a prática delituosa. Sendo assim, o que se tem é uma demanda judicial cada vez mais intensa, contudo, sem o retorno esperado pela sociedade.

É por este motivo que Álvaro Filipe Oxley da Rocha e Tiago Lorenzini (2018, p. 103) afirmam que o discurso jurista conta com a legitimidade do “projeto da modernidade.” Isso quer dizer que faz crer que a existência da legislação é um instrumento eficiente de combate ao crime e, além disso, apresenta-se como uma narrativa que ganha muito apelo.

Em outros termos, enquanto a lei ou o Direito são utilizados no Brasil como uma metanarrativa de promoção de campanhas morais pelo endurecimento e pela repressão máxima do Estado, através da pena, sobre aqueles ditos criminosos, as taxas de criminalidade brasileiras continuam a aumentar, exponencialmente. (ROCHA; LORENZINI, 2018, p. 103).

É a partir de tais premissas que os estudos da criminologia cultural buscam demonstrar que esse discurso embasado em leis cada vez mais rígidas apenas consegue o efeito contrário ao pretendido, ou seja, incentiva a busca pela ação limite que rompe com o tédio social.

Ao apresentar suas digressões sobre as tentativas de controle social por meio da lei e do Direito, Rocha e Lorenzini (2018, p. 114) encerram justamente fortalecendo a ideia de que “somos todos criminosos ou transgressores na sociedade da modernidade tardia, uma vez que estamos sempre à procura de avenidas excitantes de quebra da regra ou da racionalidade instrumental das estruturas sociais.”

Ocorre que, apesar de tais estudos serem muito interessantes, os mesmos apresentam como foco o estudo dos homens grafiteiros. A mulher está à margem de toda construção teórica envolta na criminologia. Os espaços do graffiti, assim como relatado nos estudos de Ferrell, aparecem em diversos momentos.

Ricardo Campos (2010) relata em seus estudos, que em Portugal o graffiti é predominantemente masculino, sendo que as mulheres inseridas no meio são exceções e que, inclusive, pelos próprios grupos dos homens são consideradas *outsiders*.

Foram publicadas em 2018 e 2019 duas importantes obras sobre a criminologia cultural: *Explorando a Criminologia Cultural e Criminologia Cultural: um convite*. A primeira compreende uma tradução e organização dos principais textos de Jeff Ferrell, Keith Hayward e Jock Young. Nela são tratados diversos pontos importantes, contudo, a mulher está invisibilizada e o homem é o centro dos exemplos abordados. A segunda, contém sete artigos, todos escritos por homens (os mesmos da obra anteriormente citada, mais Álvaro Filipe Oxley da Rocha), abordando diversos pontos importantes sobre a criminologia cultural, contudo, também não problematizando o lugar e o papel da mulher dentro desse âmbito.

A questão chama a atenção porque representa uma cena que traz homens problematizando ações masculinas. Porém, um dos relevantes temas da criminologia cultural é a explicação pela via do tédio, que na realidade das mulheres é algo presente, porém, não é determinante.

Em Lisboa, conforme se denota do *Diário de Campo 10*, entrevistei *Danse 127*. Quando conversamos sobre tédio pude perceber que:

Danse contou que se preocupa muito com diversas situações que envolve o cotidiano da casa e que Flávio⁴⁰ e seus amigos dedicam muito mais tempo ao graffiti. Ela brincou sentir inveja disso. E disse que os homens envolvidos com graffiti costumam viver com a Síndrome de Peter Pan, ou seja, vivem como se não houvesse responsabilidades domésticas.

Nesse dia, *Danse 127* e *Snow* referiram que buscam em muitas oportunidades lugares mais afastados, que não estejam na linha de fiscalização direta dos agentes, tema que será tratado no próximo capítulo desta tese. Mas, para além da performatividade do corpo na cidade policialesca, isso mostra que talvez o que move as mulheres é a vontade de pintar, a vontade de deixar os muros coloridos e, por conseguinte, a cidade com mais vida. É também a vontade de buscar seu espaço nesse ambiente tão masculino. No que tange a isso, *Zen* referiu que:

A arte urbana, apesar da crescente grande inserção de mulheres artistas incríveis, ainda, infelizmente, reflete a realidade da nossa sociedade machista e misógina onde a exclusão das mulheres de diversos espaços da esfera pública sempre foi uma realidade cruel. Então, sim, a arte urbana ainda é um espaço onde a maioria são homens. Na rua é mais seguro pros homens, também. Apesar e também por causa disso, acredito demais que a arte urbana fortalece a existência e a resistência da mulher na cidade, e minha própria experiência pessoal com o graffiti e a pichação foi o que me fortaleceu e me fez existir como um ser com voz e, posteriormente, como mulher artista na cidade.

Da mesma forma, *Gatuna* referiu sobre a importância que tem a intervenção de uma mulher, pois, incentiva as demais.

Espaço igualitário não tem como está: a rua é tomada por interferências feitas por homens, mas você vê no meio dessas interferências mulheres riscando e fazendo o rolê, como uma em 10. Mas isso tá mudando, uma puxa a outra. Eu mesma na minha cidade, antes de mim nenhuma mina pichava. Eu fui a primeira e a gurizada da cidade reconhece isso, então... Fui muito julgada quando comecei, diziam que eu queria “ser rua” e na verdade não era isso. Hoje em dia já tem várias meninas começando a riscar e eu me sinto feliz por ter aberto os caminhos. As mulheres abrem os caminhos umas para as outras, é mata fechada pra nós. Então eu acho que as mulheres estão conquistando seu território, apesar das portas fechadas e desqualificações.

⁴⁰ Namorado de *Danse 127*.

Poucos são os estudos que mostram a presença feminina nesses espaços, contudo, cabe destacar uma importante pesquisa foi a apresentada por Ágata Sequeira (2018), que dedicou-se a estudar a presença feminina em meios criativos masculinizados, como o graffiti e a *street art*. Percebe-se que por ser portuguesa, seu estudo traz a nomenclatura utilizada em Portugal e trata do graffiti com a conotação da ilegalidade e da *street art* ligada com a arte urbana, que no Brasil corresponde ao graffiti autorizado.

Sequeira (2018) ainda traz o estudo de Jéssica Pabón (2017)⁴¹ que, ao buscar as percepções do público em relação ao gênero de quem cria a arte urbana, obteve a resposta de que para as pessoas, em geral, a arte urbana é feita por homens. Da mesma forma, trouxe a pesquisa feita por Vittorio Parisi (2015)⁴², que convidou pessoas a observarem artes e a indicarem o gênero da pessoa que poderia as ter pintado. A resposta, invariavelmente, foi a de apontar para o sexo masculino, salvo nos casos em que, segundo narra a autora sobre o estudo, havia a evidência de traços – mais delicados, por exemplo –, e cores que foram apropriadas automaticamente ao gênero feminino.

Percebe-se que há uma presunção de que os traços feitos por grafiteiras são mais delicados do que os feitos pelos homens, confirmando uma representação histórica estereotipada de qualidades ditas “exclusivamente femininas” e homogêneas a todas as mulheres, como a delicadeza, por exemplo; o que se sabe, não condiz com a diversidade de modos do *ser mulher* e legitima essencialismos a respeito do gênero feminino. Contudo, colaborando para a desconstrução destes estereótipos estão as grafiteiras parceiras deste estudo. Como pode ser percebido da etnografia apresentada no terceiro e no quarto capítulos, as mulheres também possuem traços não delicados.

Como se vê, muitos trechos das falas denotam uma aproximação mais ligada à busca pelo reconhecimento e à busca pelo espaço, ou seja, a lógica masculina estudada pelos criminólogos culturais é aplicada às mulheres com severas ressalvas, motivo pelo qual o próximo capítulo aproximará a Teoria do Reconhecimento às práticas dos grafismos urbanos feitos por mulheres.

⁴¹ PABÓN, Jéssica Nydia. Ways of Being Seen: Gender and the writing on the wall. *In*: ROSS, Jeffrey Ian (Org.). **The Routledge Handbook of Graffiti and Street art**. London: Routledge, 2017. p. 78-91.

⁴² PARISI, Vittorio. The Sex of Graffiti - Urban Art, Women and 'gender perception': testing biases in the eye of the observer. **SAUC – Journal**, v. 1, n. 1, p. 53-62, 2015.

6 O RENASCER DA TEORIA DO RECONHECIMENTO A PARTIR DAS DICUSSÕES DE GÊNERO: A BUSCA PELA EFETIVAÇÃO DO DIREITO À CIDADE

Como visto, o objetivo das mulheres que estão inseridas no contexto do graffiti ilegal é o desbravar da cidade na busca pelo encontro do seu lugar: é um reconhecimento dentro da urbe, em um espaço costumeiramente dominado e reconhecido a partir da experiência masculina.

Assim, pertinente trazer a Teoria do Reconhecimento, de Axel Honneth, buscando demonstrar que as mulheres que se colocam na situação de rua buscam o reconhecimento do seu lugar.

O objetivo primordial desse capítulo é traçar um paralelo dos grafismos urbanos com o conceito de Direito à Cidade Multifacetada⁴³, notadamente em seu prisma ético e social, para assim compreender a ideia de Direito à Cidade Sustentável, que também é um dos anseios dessas mulheres. Por fim, demonstrar que existe uma luta pelo Direito à Cidade atrelado ao movimento feminista.

O entrelaçamento teórico, junto da apresentação da pesquisa etnográfica, dá conta de demonstrar que as mulheres buscam um reconhecimento na cidade e que esse reconhecimento vem tomando proporções intrigantes.

6.1 A TEORIA DO RECONHECIMENTO DE AXEL HONNETH E SUA IMPORTÂNCIA PARA A COMPREENSÃO DO ESPAÇO OCUPADO PELAS MULHERES NA CIDADE

O professor alemão Axel Honneth (2003), que com um olhar pautado na filosofia, na psicologia e na sociologia, desenvolveu a Teoria do Reconhecimento, contribuiu de forma significativa para a compreensão da realidade social contemporânea. Tal teoria afirma, em resumo, que os conflitos sociais hoje postos

⁴³ Nesta parte do trabalho foram utilizados fragmentos da dissertação de mestrado da autora, principalmente no que tange aos conceitos de Direito à Cidade e das multidimensões da sustentabilidade. MENEZES, Cristiane Penning Pauli de. **(Res)significando o Direito à Cidade Sustentável**: os grafismos urbanos como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bFXVFU>. Acesso em: 20 dez. 2020.

trazem consigo a luta pela dignidade humana e pelo reconhecimento de valores culturais.

Essa luta por reconhecimento possui uma relação direta com a luta de classes. Nesse sentido, a professora Telma Gurgel da Silva (2018) apresentou um estudo interessante que entrelaçou a luta de classes, o feminismo e o marxismo. Em que pese não seja o objetivo dessa pesquisa trazer os principais construtos no entorno da luta de classes, esse estudo é de uma riqueza importante para a presente tese. A reflexão proposta por Silva (2018) observa três perspectivas: a insígnia feminina política, a desigualdade na divisão sexual e política do trabalho e o controle do corpo da mulher a partir da dominação.

Sobre o primeiro ponto, a autora apresenta um apanhado das lutas travadas pelo movimento feminista. Ao contextualizar o século XIX afirma que “o importante de se destacar neste contexto foi a articulação estratégica entre a luta pela autonomia e autodeterminação das mulheres com a busca incessante da emancipação humana, frente às forças destrutivas do capital.” (SILVA, 2018, p. 341).

Ao avançar, traz a relação do movimento feminista emancipacionista com o trabalho, isso porque a luta por igualdade passa a reivindicar heterogeneidade da classe trabalhadora, denúncia de jornadas intensivas de trabalho, a problematização envolta ao trabalho doméstico e a busca por salários igualitários, que até os tempos atuais ainda permeiam as relações operárias (SILVA, 2018).

Após, evidencia a década de 1960, quando na Europa e nos Estados Unidos o movimento feminista passa a questionar as violências relacionadas à violação da dignidade humana. Para Silva (2018, p. 245), “as grandes manifestações eram acompanhadas de forte questionamento ao poder do Estado, da família e da Igreja, considerados pontos de sustentação ideológica do capitalismo em todos os seus mecanismos de dominação e opressão da vida social.”

Na América Latina essa onda fica mais densa nos anos 1980, uma vez que nesse período estava forte a redemocratização com a ampliação dos espaços políticos, que passaram a ser – ao menos formalmente – mais abertos. Assim, nesse momento, os movimentos sociais organizam sua crítica ao Estado e o movimento feminista também ganha mais força (SILVA, 2018).

Nos anos 1990 já fica perceptível um período de redução nas políticas sociais e assim, automaticamente, aumenta a responsabilidade da sociedade civil, momento em que as organizações não governamentais se fortalecem. Com isso, as ONGs

passam a substituir em grande parte os até então grupos organizados, como era o caso do movimento feminista. Ou seja, instala-se um conflito interno, que dá início a um momento onde as demandas passam a ser internacionalizadas (SILVA, 2018).

É justamente esse fortalecimento do movimento feminista que o coloca no âmbito da luta de classes, uma vez que reivindica a quebra de estruturas simbólicas, o que “garante uma caracterização de coletivo total ao feminismo quando, em situações específicas, consegue articular a diversidade de experiências das mulheres em torno de objetivos políticos comuns.” (SILVA, 2018, p. 337).

A dinâmica proposta por Honneth (2003) muito se aproxima das reivindicações da luta de classes, uma vez que defende a ideia de uma luta pela dignidade humana e pelo reconhecimento de valores culturais. Na obra *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*, o autor encaminha sua crítica, no sentido de indicar que uma atual teoria crítica da sociedade deve compreendê-la a partir do reconhecimento. Tão somente do reconhecimento.

Assim sendo, adequado pontuar que o objetivo da presente tese não é traçar o mesmo caminho teórico que foi traçado por Honneth (2003) na obra *Luta por Reconhecimento*, ou seja, não almeja trazer todos os contributos anteriores à sua teoria, que foram cunhados especialmente por Georg Wilhelm, Friedrich Hegel e George Herbert Mead, mas, sim, partir das premissas do próprio Honneth, imbricando-as com o movimento feminista e as discussões de gênero, destacando as suas proximidades e seus distanciamentos.

Imprescindível compactar as ideias centrais trabalhadas na obra de Honneth (2003) para possibilitar a compreensão da evolução de sua teoria. Em um primeiro plano, o autor apresenta uma subdivisão da vida social em três “esferas de interação”, que podem ser identificadas como as redes dos afetos, do direito e da solidariedade (HONNETH, 2003, p. 159).

Inicialmente, na rede dos afetos, apresenta a categoria da *dependência absoluta*, de Donald Winnicott⁴⁴, pautada na fase originária do desenvolvimento infantil, quando o bebê e a mãe se encontram em uma relação de completa interação, tendo em vista que a mãe se dedica a suprir todas as necessidades do filho e, assim,

⁴⁴ WINNICOTT, Donald. **Reifungsprozess und fördernde Umwelt**. Frankfurt am Main: Fischer, 1984. WINNICOTT, Donald. Übergangsubjekte und Übergangsphänome. In: WINNICOTT, Donald. **Vom Spiel zur Kreativität**. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

forma-se uma interação que afasta por completo a noção de individualidade (HONNETH, 2003).

Posteriormente, destaca que, aos poucos, é natural que ambos atores (filho e mãe) passem a adquirir certa independência que, como efeito reflexo, faz com que o filho identifique a mãe como um ser que também é detentor de direitos. Trata-se da “dependência relativa” (HONNETH, 2003, p. 167). Assim, utilizando dos construtos de Jessica Benjamin⁴⁵, chega à conclusão de que o desligamento enfrentado gera dois diferentes processos:

Na tentativa de destruição de sua mãe, ou seja, na forma de uma luta, a criança vivencia o fato de que depende da atenção amorosa de uma pessoa existindo independentemente dela, como um ser com pretensões próprias. Para a mãe, inversamente, isto significa, no entanto, que também ela tem de aprender primeiro a aceitar a independência de seu defrontante, se quer “sobreviver” a seus ataques destrutivos no quadro de seu espaço de ação novamente alargado: a carga agressiva da situação requer dela que compreenda as fantasias e desejos destrutivos de seu filho como algo que vai contra os seus próprios interesses e que, por isso, só compete a ele, como uma pessoa já autonomizada. (HONNETH, 2003, p.169-170).

De acordo com Honneth (2003), esse é o primeiro nível do reconhecimento. É quando o filho experencia a autoconfiança a partir da confiança que possui no amor de sua mãe. Esse momento de afastamento permite que a criança forme sua personalidade e tal princípio, para o autor, é tão importante, que o reconhecimento do amor (afeto) é o núcleo basilar de toda a moralidade.

Para apresentar o segundo nível do reconhecimento, o do direito, Honneth passa a explorar a conceito de *status*. Para o autor, o reconhecimento posto nas sociedades tradicionais é aquele pautado na posição ocupada pelos indivíduos, ou seja, a depender de seu *status* o sujeito é ou não reconhecido. Nesse sentido aponta que:

A particularidade nas formas de desrespeito, como as existentes na privação de direitos ou na exclusão social, não representa somente a limitação violenta da autonomia pessoal, mas também sua associação com o sentimento de não possuir um *status* de um parceiro de interação com igual valor, moralmente em pé de igualdade; para o indivíduo, a denegação de

⁴⁵ Benjamin, Jessica. **The bonds of love**: psychoanalysis, feminism and the problem of domination. New York: Pantheon Books New York, 1988.

Benjamin, Jessica. **Like subjects, love objects**: essays on recognition and sexual difference. New Haven: Yale University Press, 1995.

Benjamin, Jessica. **Shadow of the other**: intersubjectivity and gender in psychoanalysis. New York: Routledge, 1997.

pretensões jurídicas socialmente vigentes significa ser lesado na expectativa intersubjetiva de ser reconhecido como um sujeito capaz de formar juízo moral; nesse sentido, de maneira típica, vai de par com a experiência da privação de direitos uma perda de autorrespeito, ou seja, uma perda da capacidade de se referir a si mesmo como parceiro em pé de igualdade na interação com todos os próximos. (HONNETH, 2003, p. 216-217).

Ou seja, é possível compreender que o segundo nível de reconhecimento depende necessariamente de interações socializadoras não livres, ou seja, que cumpram com a agenda das expectativas morais sociais. Honneth (2003, p. 217-218) chega a referir que a degradação valorativa de alguns “padrões de autorrealização tem para os seus portadores a consequência de eles não poderem se referir à condução de sua vida como a algo a que caberia um significado positivo no interior de uma coletividade.”

Ao ter de encaixar-se em padrões preestabelecidos, o sujeito sofre uma espécie de violência, de desrespeito, que o leva a uma desvalorização social, que ocasiona a privação de direitos. Honneth (2003, p. 218) liga essa sensação à “morte psíquica” ou à “morte social”.

Esse sentimento de desvalorização é muito claro no discurso das mulheres grafiteiras inseridas, uma vez que em diversas oportunidades narram que o *ser mulher* na rua, em situação de risco em razão da atitude criminal, é um fator que coloca a mulher em um lugar de desvalorização:

Pra mulher é sempre mais difícil. Sair na rua sozinha à noite é impossível, além do mais pra pintar [...] Temos várias coisas que nos atrapalham mas mesmo assim vejo cada vez mais minas na frente do movimento. A representatividade é muito importante, mina se apoia em mina, ver um risco de uma mana me deixa mais confiante pra ir lá e fazer o meu. [...] Mas recebo muita represália também por acharem que eu não sou capaz de dominar um corre por ser mulher, acham que meu risco é crew por ter em vários lugares [...] mas não é, meu corre sou eu e eu sempre. E assim que se faz o nome. (BRUJA, Santa Maria – Brasil).

Acredito que empodere a mulher na cidade mas não acho que tenham a mesma visibilidade, não de forma igualitária, primeiro porque há menos raparigas a fazê-lo e depois porque costumam ser sempre as mesmas pessoas a executar grande parte dos trabalhos para grandes marcas, ou seja, se essas pessoas são sempre homens [...] Acho que recentemente as mulheres têm vindo a adquirir mais visibilidade também na arte urbana, contudo, ainda não acredito que seja igualitária. (DANSE 127, Lisboa – Brasil).

Perante o relato desse *não lugar*, como se as mulheres estivessem ocupando um espaço não pertencente a elas, muitas digressões competem ao campo do Direito e esse campo deve ser amplo o bastante para abarcar todos os interesses de todos os participantes da comunidade. Em outras palavras, é compreender que os indivíduos, para que possam identificar-se enquanto sujeitos de direito, necessitam da garantia de um nível, ao mínimo básico, de garantias dos bens fundamentais. Honneth aduz que:

Reconhecer-se mutuamente como pessoa de direito significa hoje, nesse aspecto, mais do que podia significar no começo do desenvolvimento do direito moderno: entretantes, um sujeito é respeitado se encontra reconhecimento jurídico não só na capacidade abstrata de poder orientar-se por normas morais, mas também na propriedade concreta de merecer o nível de vida necessário para isso. (HONNETH, 2003, p. 193).

Assim sendo, deduz-se que a fase do reconhecimento jurídico deve ser pautada por algo além de regramentos gerais morais que regem a vida em sociedade. Mais do que isso, deve possibilitar o acesso às garantias fundamentais básicas, que fomentem uma existência digna, ou seja, “o reconhecimento jurídico se encontra com a conquista do autorrespeito.” (HONNETH, 2003, p. 195).

O autorrespeito é algo valorizado por essas mulheres e o reconhecimento de sua ocupação da urbe nutre nelas um sentimento de pertença. Veja-se nas falas abaixo:

A pixação é a minha voz na rua. É minha militância, a representatividade que eu não encontro nas cidades capitalistas, elitistas e patriarcais. Ela veio pra mim num momento de muita instabilidade, estava muito deprimida e não via mais sentido nas coisas que eu acreditava. O golpe contra a Dilma, as ocupações que acabaram dando em nada, não estava mais me encontrando na minha área de pesquisa na universidade, eu tava muito triste. [...] Me reconheci artista, me reencontrei nesse mundo artista. Eu agora além de ver as cidades com o olhar da geografia urbana, tenho também o olhar artístico, antropológico. (BRUJA, Santa Maria – Brasil).

Foi por causa do graffiti que voltei a desenhar e hoje levo o desenho e a arte muito a sério na minha vida, como trabalho, então, se eu for ver dessa forma a arte urbana tá no meu dia a dia mesmo eu raramente pintando na rua hoje em dia, pois ela é influência em todos os meus demais trabalhos (como publicitária, como artista e como mãe). [...] Para mim, o graffiti é uma válvula de escape, um descarrego para aquilo que eu sinto e a única forma artística com a qual me identifiquei e encontrei espaço para me expressar, de forma artística e corporal. É um estilo de vida, que já

trouxe momentos bons e ruins, amizades verdadeiras e consciência crítica e política em relação ao mundo. (ZEN, Santa Maria – RS).

Com relação à terceira esfera, a da solidariedade, Honneth (2003) refere que as particularidades e individualidades de desempenho devem passar a ser reconhecidas mutuamente. Assim sendo, a consequência é a de que o indivíduo passe a sentir-se mais realizado quando se sente valorizado e não inserido dentro de uma lógica hegemônica, que ignora suas características e escolhas pessoais.

Segundo Honneth (2003, p. 209), do conceito de solidariedade “pode-se entender, numa primeira aproximação, uma espécie de relação interativa em que os sujeitos tomam interesses reciprocamente por seus modos distintos de vida.” Na sociedade contemporânea, a solidariedade possibilita relações sociais simétricas de valorização entre os indivíduos e, assim, esses desenvolvem a autorrealização.

Honneth (2003) inova ao referir que para cada esfera por ele apresentada – afeto, direito e solidariedade – é necessário o surgimento de um equivalente negativo, que tenha como vetor o esclarecimento das experiências de desrespeito e, ainda, que tal experiência desencadeie uma luta por reconhecimento entre os indivíduos. O negativo para as mulheres grafiteiras é justamente o recordar que ainda existem espaços em que os homens transitam com naturalidade, enquanto as mulheres buscam seu lugar de respeito onde ainda não são bem recebidas.

No que tange à primeira esfera, a do afeto, o desrespeito é representado pelos maus tratos e pelas violações. Não se trata de uma violação física, mas sim de ordem psíquica. Na esfera do direito, por sua vez, o desrespeito é visto a partir da privação de direitos, ou seja, é a integridade social que é atacada e gera um sentimento de injustiça. Por fim, em relação à solidariedade, o desrespeito é representado a partir da ideia de injúria e de degradação moral, que atingem de forma direta a dignidade da pessoa humana, uma vez que o indivíduo, nessa forma de desrespeito, não possui a possibilidade de desenvolver a estima positiva de si mesmo (HONNETH, 2003).

Na visão de Honneth (2003), uma Teoria do Reconhecimento precisa trazer em bojo o condão de apontar os desrespeitos vivenciados pelos indivíduos, uma vez que os sintomas ocasionados são perceptíveis no olho social. Para o autor:

Nem em Hegel nem em Mead havia-se encontrado uma referência à maneira como a experiência de desrespeito social pode motivar um sujeito a entrar em uma luta ou num conflito prático; falava de certo modo o elo psíquico que

conduz do mero sofrimento à ação ativa, informando cognitivamente a pessoa atingida acerca de sua situação social. (HONNETH, 2003, p. 220).

Essas reações emocionais negativas – vergonha, ira, vexação, desprezo – para Honneth (2003), indicam que o sujeito passa a perceber que o seu reconhecimento social foi denegado. “Daí a experiência de desrespeito estar sempre acompanhada de sentimentos afetivos que em princípio podem revelar ao indivíduo que determinadas formas de reconhecimento lhe são socialmente denegadas.” (HONNETH, 2003, p. 220).

Ao fim e ao cabo, compreende-se que a experiência do desrespeito é a responsável por fornecer a base motivacional da *luta por reconhecimento*. É a partir dessa luta, que os indivíduos podem retomar a sua participação digna na sociedade. É o sentimento de injustiça que move a *luta pelo reconhecimento*, que está diretamente relacionada ao sentimento de pertença ao local que se vive, ou seja, a cidade. Por esse motivo, a próxima seção trará os imbricamentos do Direito à Cidade com os grafismos urbanos.

6.2 OS GRAFISMOS URBANOS COMO MECANISMO PARA A BUSCA DA CONSOLIDAÇÃO DO DIREITO À CIDADE

A cidade é resultado de um sistema de interações sociais, da partilha de técnicas e de conhecimentos em diversos níveis. Ela compreende um emaranhado de ações e reações que permite a troca de interações culturais e sociais.

As cidades nascem em função do comércio e, portanto, da divisão do trabalho. Obviamente, além do trabalho e do comércio, outras funções são acrescentadas nesse contexto. Assim, pode-se dizer que a maior característica de uma cidade é a aglomeração de pessoas (RIBEIRO, 2005).

A cidade espelha a cultura de um povo, seus costumes, suas crenças. A cidade permite que o povo se encontre para expressar seus sentimentos, para celebrar a fé religiosa, para comemorar datas e eventos que julgue importantes. Mas também para trabalhar, para distrair-se, para morar. A cidade é resultado da reunião de pessoas e de formas urbanas construídas para elas poderem abrigar-se e encontrar-se. (RIBEIRO, 2005, p. 63).

Complementando, Milton Santos (1994, p. 40) ressalta que: “A cidade é o lugar em que o mundo se move mais; e os homens também. A copresença ensina aos

homens a diferença. Por isso a cidade é o lugar da educação e da reeducação”. Essa característica é que demonstra a grandiosidade dos movimentos que se dão no âmbito das cidades.

Assim, infere-se que o ambiente urbano é complexo. A forma de vida urbana vem alterando-se de forma significativa desde a segunda metade do século XX, notadamente com o declínio do Estado de bem-estar social (*Welfare State*). Dessa maneira, as formas de vivência e convivência foram modificando-se nesta simbiose do cotidiano urbano.

Segundo José Manuel Valenzuela Arce (1999, p. 27), pode-se dizer que “a favelização brasileira se desenvolveu de maneira impactante durante a década de 40.” Conforme o autor, cumpre destacar que tal período coincidiu com a Lei do Inquilinato de 1942⁴⁶, somada, então, à grande especulação imobiliária do período, que, a partir de um “efeito dominó”, expulsou a população menos favorecida para a periferia das cidades.

Tal fenômeno trouxe, por consequência, uma segregação social de minorias que foram gradativamente estigmatizadas. Além disso, a reunião destas minorias pode ser percebida em diversos locais no perímetro urbano e principalmente em seu entorno, recebendo nomenclaturas diferenciadas, a exemplo de favela, cidades perdidas, cinturões da miséria, etc. (ARCE, 1999).

Esse nicho social vive não apenas à margem da cidade, mas, invariavelmente, à margem da lei e do sistema. Outrossim, há tempos compõe – de forma ostensiva – a estética da cidade, pois resta expulso espacialmente do contexto social urbano e busca formas de existir e coexistir na periferia.

A existência e persistência periférica destes indivíduos incomoda o cidadão urbano. Fato notório é que o modelo neoliberal imposto amplia problemas sociais preexistentes de forma sistêmica no seio da sociedade. Tais consequências possuem o condão de provocar respostas sociais das minorias, através da luta de classes, que por diversas oportunidades rechaçam os ideais hegemônicos impostos, questionando assim o sistema.

Ou seja, pode-se falar na busca do direito ao acesso à cidade. Para a discussão que traz por pano de fundo a virada estética da cidade com a inserção de grafismos urbanos, é necessário pensar na ótica social, sobretudo, posto que os movimentos e

⁴⁶ Decreto-Lei nº 4.598, de 20 de agosto de 1942. Disponível em: <https://bit.ly/3nRYU8g>. Acesso em: 20 dez. 2020.

a formação de manifestações culturais nascem dentro de um contexto. No caso dos fenômenos dos grafismos urbanos, há que se pensar nas questões sociais que figuram por detrás de sua existência e insistência, por mais que haja contrapontos a serem discutidos na esfera da propriedade privada.

Ocorre que todos os indivíduos devem ter garantido seu direito de acesso à cidade. Contudo, como já referido, é inegável que dentro do âmbito urbano há muita segregação e, por conseguinte, há a busca pelo espaço por parte destes que são os chamados excluídos urbanos. A mulher, por sua vez, experencia a cidade sob outro vértice de exclusão: o da violência de gênero.

A professora Lourdes Maria Bandeira (2014) relembra que abordar a violência de gênero é uma conquista das reivindicações do movimento feminista, que desde a década de 70, nos Estados Unidos, denunciavam de forma veemente a violência sexual contra a mulher. Essa denúncia permitiu, nos anos 80, que essa fosse uma nova categoria sociológica denominada *violência contra a mulher*.

Assim, na agenda do movimento feminista brasileiro, a questão da violência contra a mulher tornou-se sua principal identidade, o que possibilitou ampliar o diálogo além dos espaços da militância com a academia, em especial com os núcleos de pesquisa (Heilborn & Sorj, 1999), bem como com a sociedade civil, por meio das organizações não governamentais (ONGs). A atuação da militância feminista e as reivindicações dos movimentos sociais criaram as condições históricas, políticas e culturais necessárias ao reconhecimento da legitimidade e da gravidade da questão, conferindo novos contornos às políticas públicas. (BANDEIRA, 2014, n.p).

As violências contra a mulher são inúmeras – de ordem patrimonial, sexual, física, moral e psicológica (BRASIL, 2006)⁴⁷. A chamada *violência moral* é considerada uma das mais graves, posto que é silenciosa e manifesta-se através de gestos, atitudes, olhares e ofensas verbalizadas.

São exemplos da violência moral: humilhação, intimidação, desqualificação, ridicularização, coação moral, suspeitas, desqualificação da sexualidade, desvalorização cotidiana da mulher como pessoa, de sua personalidade, de seu corpo, de suas capacidades cognitivas, de seu trabalho, de seu valor moral, dentre outras. Importante ressaltar que a definição de violência moral da autora assemelha-se à definição de violência psicológica contida na Lei Maria da Penha. Esta restringe a definição de violência moral aos crimes contra a honra dispostos no Código Penal (injúria, calúnia e difamação). (BANDEIRA, 2014, n.p).

⁴⁷ Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, conhecida como Lei Maria da Penha.

Dessa forma, o que se tem no âmbito social é que a violência contra a mulher, apesar de todos os esforços, ainda é um fenômeno enraizado no social. Perceber que as grafiteiras estão adentrando um espaço até então visto sob a ótica masculina, é perceber um grito contra o medo e a intimidação.

Esse enfrentamento da cidade, a partir da noção de cidadania e das vulnerabilidades da mulher na cidade, será apresentado no próximo capítulo, contudo, já se pode adiantar que essa busca pelo reconhecimento dentro do espaço urbano é também uma forma de busca pela garantia do acesso à cidade. Sobre isso, oportuno trazer os apontamentos de Henri Lefebvre, em uma de suas mais difundidas obras, *O Direito à Cidade*:

Mesmo onde a separação dos grupos sociais não aparece de imediato com uma evidência berrante, surgem, ao exame, uma pressão nesse sentido e indícios de segregação. O caso-limite, o último resultado é o gueto. Observemos que há vários guetos: os dos judeus e os dos negros, mas também os dos intelectuais e operários. A seu modo, os bairros residenciais são guetos; as pessoas de alta posição, devido às rendas ou ao poder, vêm a se isolar em guetos da riqueza. (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

Os chamados guetos da riqueza não necessariamente são percebidos em luxuosos condomínios, mas podem simplesmente dizer respeito ao acesso à cidade, ou seja, ao acesso ao que a cidade proporciona, a exemplo do lazer, saúde e educação. A falta de acesso ao básico a uma parcela da população é a segregação.

O fenômeno da segregação deve ser analisado segundo índices e critérios diferentes: ecológicos (favelas, pardieiros, apodrecimento do coração da cidade), formais (deterioração dos signos e significações das cidades, degradação do urbano por deslocação de seus elementos arquitetônicos, sociológico (níveis de vida e modos de vida, etnias, culturas e subculturas, etc.). (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

Falar em *Direito à Cidade* é abordar uma mudança extrema no modelo social hoje imposto e existente. O professor e arquiteto Jordi Sánchez-Cuenca Alomar (2016) realizou uma análise comparativa da referida obra de Lefebvre com a de Edésio Fernandes, publicada no ano de 2007. Segundo Alomar (2016), na obra de Fernandes⁴⁸, o *Direito à Cidade* consiste no direito, inerente a todos os cidadãos, de usufruir da vida urbana em todas as suas particularidades, mas, para além da

⁴⁸ FERNANDES, Edésio. Constructing the 'Right to the City' in Brazil. *Social Legal Studies*, v. 16, n. 201, 2007.

habitação no âmbito urbano, o que se busca é inclusive a participação direta na gestão das cidades.

Nesse sentido, o autor enfatiza os aspectos negativos da existência de favelas nas cidades do Brasil, aspectos, estes, que devem ser resolvidos. Assim, ao evidenciar a realidade das favelas no Brasil, relata que são estes locais que mais carecem de efetivação de direitos sociais. Dada sua segregação – inclusive espacial – é evidente a ausência de efetivação de direitos.

Alomar (2016) ainda propõe uma releitura de Lefebvre a partir de David Harvey (2006, 2008⁴⁹), que vai além do que foram Lefebvre e Fernandes. Nesse passo, para Harvey (2012) o Direito à Cidade apenas se efetiva quando, além de buscar o acesso à cidade, encontra-se a possibilidade de modificar o próprio ser ao modificar o ambiente urbano, ou seja, deve ser compreendido como o direito que o cidadão deve ter em controlar o ambiente urbano.

Nesse sentido, oportuno trazer os construtos de Harvey (2012), uma vez que este muito contribuiu, junto de Lefebvre, para o conceito e entendimento do Direito à Cidade. Assim, ao aproveitar o gancho apresentado por Alomar (2016), se faz interessante beber da fonte do que foi defendido por David Harvey (2012). Isso porque, para o autor a crise de Estado forma condições ideais para a busca de novas identidades urbanas, novas formas de cidadania e de pertencimento, uma vez que os ideais já postos passam a ruir e já não conseguem se sustentar. Assim, nascem movimentos urbanos que buscam remodelar as cidades, para além da imagem urbana até então aceita.

Com as elucidações acima expostas, é possível entender que o grafismo no ambiente urbano é um bom exemplo de um movimento que quer remodelar a cidade, desconstruindo seus conceitos. São as vozes dos excluídos sociais, e quando se fala das mulheres há uma exclusão dupla, que tem os atravessamentos de gênero, e que se manifesta em cores e formas, expressadas por suas inserções gráficas.

O Direito à Cidade pode ser visto e pensado como uma forma de ideal político e, portanto, um direito que necessita ser democratizado para que possa ser construído um movimento social que fortaleça seu significado e sua importância, o que acarretará um novo modelo, menos excludente (ALOMAR, 2016).

⁴⁹ HARVEY, David. **Social Justice and the City**. Wiley-Blackwell, 2006.

HARVEY, David. The right to the city. **New Left Review**, v.53, p.23-40, 2008.

Segundo Luciana Corrêa do Lago (2000, p. 15), grandes áreas espaciais tendem a fragmentarem-se em espaços menores, excludentes. Estes microespaços acabam por fazer com que se revele o fenômeno da exclusão social:

A noção de exclusão social ou nova pobreza está relacionada à esfera do trabalho e à esfera da sociabilidade. Por um lado, a reestruturação produtiva e a consequente retração dos empregos teriam instituído uma nova divisão social do trabalho, marcada não mais pela inserção diferenciada dos trabalhadores e sim pelos inseridos e pelos não inseridos no sistema produtivo hegemônico. (LAGO, 2000, p. 17).

A classificação dos excluídos socialmente é diretamente ligada a questões econômicas, espaciais, políticas e culturais. Não obstante, estes guetos são marcados pelo desemprego, pelo subemprego e por isolamento social. Essa aglomeração acaba por dificultar a heterogeneização destas áreas, que concentram em número cada vez maior esse nicho social (LAGO, 2000). Complementa a autora que: “A especificidade da nova pobreza na sociedade pós-fordista é seu caráter irreversível e crônico; é a ausência de expectativas de inserção ou ascensão social que marcaram a dinâmica social e urbana no modelo econômico anterior.” (LAGO, 2000, p. 18).

Por mais que seja evidente a exclusão social nas cidades, é oportuno ainda demonstrar que nem todos os excluídos socialmente se comportam da mesma forma. Nessa ideia, os jovens acabam reunindo-se em grupos, buscando soluções para suas demandas, reunindo-se com mais facilidade.

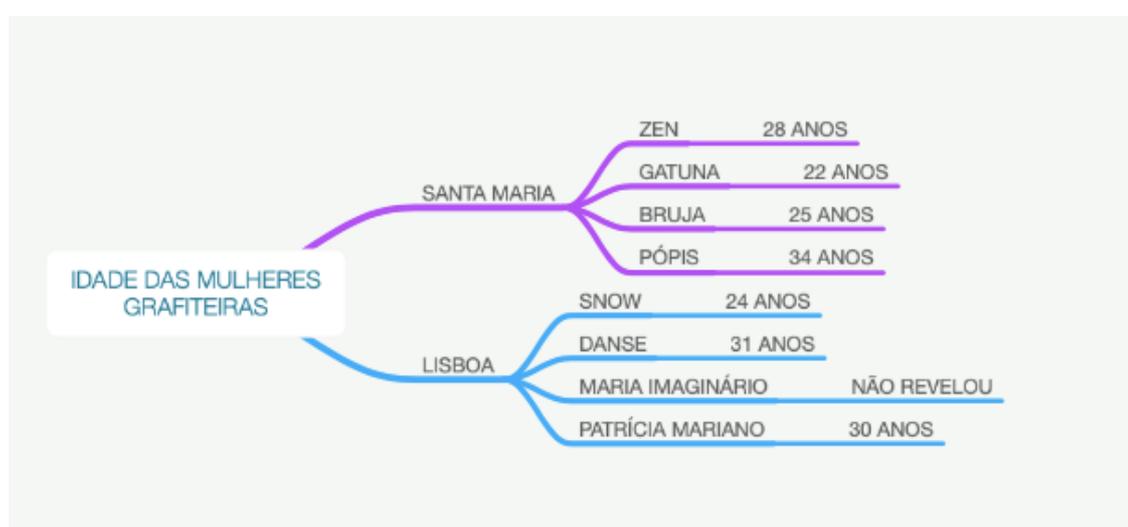
As parceiras de pesquisa não estão, em sua grande maioria, alocadas no nicho de excluídas sociais, contudo, unem-se para reivindicar o direito ao espaço, o direito de viver a cidade da mesma forma que os homens.

Hodiernamente, diversos antropólogos buscam descrever a reunião dos jovens em projetos coletivos, na tentativa de explicar a reunião juvenil urbana, apontando seus comportamentos e tentando traçar perfis. Nesse sentido, Elisabete Maria Garbin e Angélica Silvana Pereira:

Em Porto Alegre, são muitas as cenas juvenis que podem ser observadas numa breve caminhada pelas ruas das cidades, principalmente aos sábados e domingos, quando a partir de determinados horários, jovens pertencentes a diferentes tribos se encontram para estarem juntos. Andando sem parar, sem ter um ponto fixo, com visual somado a determinados gestos e linguagens, jovens chamam atenção, causam estranheza, chocam, recebendo atributo de caricaturescos. (GARBIN; PEREIRA, 2009, p. 2).

No cenário brasileiro, diversos são os movimentos e tentativas sociais – principalmente juvenis – que buscam respostas para questionar o sistema excludente e almejam a inserção urbana, a exemplo do pixo e do graffiti. No caso das mulheres a lógica não é diferente. Em que pese já tenham sido apresentadas as parceiras de pesquisa, percebe-se que a idade dessas mulheres varia de 22 a 34 anos (Figura 78). A maioria iniciou na casa dos 20 anos e manteve-se ativa, mesmo que em razão de trabalho e família tenha diminuído o ritmo.

Figura 78 – Idade das parceiras de pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora

Para Glória Diógenes, o conceito de juventude representa o estudo de um campo ambíguo, tendo em vista que a juventude geralmente é tratada como o espaço temporal que fica localizado entre a infância e a vida adulta. Segundo a pesquisadora, “a juventude é uma invenção moderna, sendo, desse modo, tecida em um terreno de constantes transformações.”. (DIÓGENES, 1998, p. 93).

De toda sorte, atualmente os movimentos juvenis denotam grande relevância no cenário político. As expressões e reivindicações juvenis podem ser percebidas em todas as classes – principalmente nas vozes das minorais sociais – e trazem reflexos para a sociedade. Nesse sentido, Hugo Biagini (2012, p. 375-376), na obra *La Contracultura Juvenil*, leciona que:

Los jóvenes, en términos comparativos, caben ser juzgados como uno de los mayores vehicularizadores de utopía, entendiendo por ello una capacidad renovadora de obrar y conocer en base a principios renuentes a otorgarle

una fuerza irreversible a las penurias colectivas y dispuestos a combatir ese estado inequitativo de cosas [...].

De acordo com Massimo Canevacci (2005, p. 14), as culturas juvenis são aquelas que se opõem ao poder, à cultura burguesa, à classe hegemônica dominante que impõe ideologias, ou seja, opõem-se a tudo o que aparece como se fosse verdade universal. Ainda, cumpre trazer o referido por Garbin e Pereira (2009, p. 10):

Certo é que as denominadas culturas juvenis podem ser entendidas como a maneira pela qual as experiências sociais dos jovens são expressas coletivamente mediante a construção de estilos de vida distintivo, localizados, muitas vezes, nos espaços intersticiais da vida institucional. Nos meandros das culturas juvenis contemporâneas estão os corpos, como se estes retratassem uma espécie de paisagem, um corpo panorâmico e flutuante nos espaços urbanos.

Inegável, portanto, é a força da reunião de jovens, por um ideal comum e, que a partir de movimentos como o graffiti e o pixo, manifestam-se na busca por reivindicações. Canclini (1997, p. 23), nos mesmos moldes conceituais de (DIÓGENES; CAMPOS; ECKERT, 2016) oferece perspectiva do cenário de cidades latino-americanas como Buenos Aires, Cidade do México e Caracas, mas que se aplica de forma integral no contexto brasileiro:

O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias "bem" pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos. (CANCLINI, 1997, p. 23).

Wivian Weller (2005) aponta que a apropriação de estilos culturais pela juventude foi, segundo pesquisadores da década de 70 e 80, como uma espécie de “solução mágica” para os problemas do cotidiano juvenil, que perpassam por insatisfações familiares e sociais. Desse modo, como forma de resistência de classes menos favorecidas financeiramente, aparecem com mais força. Assim, contemporaneamente, tais estilos culturais são diretamente ligados às mudanças que

ocorrem na sociedade complexa, que derivam principalmente da desigualdade social, de classe e étnica.

Com estas inserções o que se busca – ao procurar o Direito à Cidade – é o direito ao espaço, é o direito a ter um lugar reservado dentro do ambiente urbano. Falar em espaço, assim como falar em cultura e ideologia, é abordar sobre um conceito que por muito tempo não foi solidificado. Além disso, pode-se dizer que ainda não o é, uma vez que diversos autores se arriscam na sua descrição.

Segundo Diógenes (2009, p. 284), as juventudes quando “em movimento, por meio da proliferação de turmas e suas delimitações do espaço, produzem sentidos e fluxos acerca da condição de ser e não ser morador da cidade que, no geral, acontecem de costas para as escolas e para os lugares da política institucional.” Por este motivo, segundo a pesquisadora, o eixo central de uma política pública para, e com a juventude, deve tomar o Direito à Cidade como seu foco estratégico.

Atualmente, o que se tem é uma irrefutável presença do capitalismo⁵⁰ no espaço público. Esta presença vai desde a construção de imóveis até a divisão de riquezas e do trabalho. Nessa ótica, o pensamento capitalista hegemônico tende a encontrar seu lugar no espaço. Assim, dentro das diversas análises do espaço, o que se tem é que ele é construído por representações hegemônicas, nas quais aqueles

⁵⁰ Segundo Lefebvre (2006, p. 28-30): “Porém, o que entendem por ‘capitalismo’ e por ‘influência’? Para uns, representam ‘o dinheiro’ e suas capacidades de intervenção, ou a troca comercial, a mercadoria e sua generalidade, posto que ‘tudo’ se compra e se vende. Para outros, representam mais nitidamente os atores dos dramas: ‘sociedades’ nacionais e multinacionais, bancos, promotores, autoridades. Cada agente suscetível de intervir teria sua ‘influência’. Assim, coloca-se entre parênteses ao mesmo tempo a unidade do capitalismo e sua diversidade, portanto, suas contradições. Faz-se tanto uma simples soma de atividades separadas, quanto um sistema constituído e fechado, coerente porque é duro e pelo único fato de que ele dura. Ora, o capitalismo se compõe de muitos elementos. O capital fundiário, o capital comercial, o capital financeiro intervêm na prática, cada um com possibilidades mais ou menos grandes, a seu momento, não sem conflitos entre os capitalistas da mesma espécie ou de outra. Essas diversas raças de capitais (e de capitalistas) compõem, com os diversos mercados que se entrelaçam (o das mercadorias, o da mão de obra, o dos conhecimentos, o dos próprios capitais, o do solo), o capitalismo. Alguns esquecem facilmente que o capitalismo tem ainda um outro aspecto, ligado, decerto, ao funcionamento do dinheiro, dos diversos mercados, das relações sociais de produção, mas distinto porque dominante: a hegemonia de uma classe. O conceito de hegemonia, introduzido por Gramsci para prever o papel da classe operária na construção de uma outra sociedade, ainda permite analisar a ação da burguesia, em particular no que concerne ao espaço. O conceito de hegemonia refina este, um pouco pesado e brutal, de ‘ditadura’ do proletariado após a da burguesia. Ele designa muito mais que uma influência e que o emprego perpétuo da violência repressiva. A hegemonia se exerce sobre a sociedade inteira, cultura e saber incluídos, o mais frequente por pessoas interpostas: os políticos, personalidades e partidos, mas também por muitos intelectuais, cientistas. Ela se exerce, portanto, pelas instituições e pelas representações. Hoje em dia, a classe dominante mantém sua hegemonia por todos os meios, aí incluído o saber. O vínculo entre saber e poder torna-se manifesto, o que em nada impede o conhecimento crítico e subversivo e define, ao contrário, a diferença conflitual entre o saber a serviço do poder e o conhecer que não reconhece o poder.”

que usam do espaço suportem o que já está posto, e isto se dá, segundo Lefebvre (2006), por meio de manipulações.

Para Santos (1994, p. 23), o espaço “seria um conjunto indissociável de sistemas e objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e ações vêm juntar-se a outras, modificando o todo.”

O capitalismo e o neocapitalismo impuseram no espaço a lógica da mercadoria, na qual a cidade assume a forma de um “berço da acumulação, lugar da riqueza, sujeito da história, centro do espaço histórico.” (LEFEBVRE, 2006, p. 86). É esta forma de pensar e ver o espaço que faz com que tudo que não seja visto como mercadoria seja rechaçado. Nesse ponto é que surge uma das mais importantes construções de Lefebvre (2006, p. 89-90):

É preciso reconhecer, no entanto, que a burguesia dirige sua luta pelo espaço e no espaço conservando a iniciativa. O que responde à questão já colocada: a passividade, o silêncio dos “usuários”. O espaço abstrato funciona de maneira altamente complexa. Ao mesmo título que o diálogo, esse espaço implica um acordo tácito, um pacto de não agressão, um quase contrato de não-violência. Ou seja, de reciprocidade, de uso partilhado. Na rua, cada passante é presumido não atacar o que encontra; o agressor que transgredir essa lei comete um ato criminoso. Um tal espaço supõe uma “economia espacial”, solidária da economia verbal, apesar de distinta, que valoriza para as pessoas algumas relações em alguns lugares (os magazines e butiques, os cafés, os cinemas etc.) e, por conseguinte, suscita discursos conotativos a propósito desses lugares, levando a um “consenso” e a uma convenção: nesses locais, evita-se os aborrecimentos, propõe-se andar tranquilamente, estar bem etc. Quanto aos discursos denotativos, isto é, descritivos, têm um aspecto quase jurídico, também conduzindo a um consenso: não se luta para ocupar o mesmo local; deixa-se espaços disponíveis, ordenando-se, ressalvada a impossibilidade, os “proxêmios”, as distâncias respeitadas. O que, por sua vez, exercita uma lógica e uma estratégia da propriedade no espaço: “o que é seu não é meu, lugares e coisas”. E, não obstante, existem lugares comuns, lugares partilhados, cuja posse e consumo não podem ser inteiramente privados, como os cafés, as praças, os monumentos. O consenso espacial, aqui rapidamente descrito, faz parte da civilização, como a interdição de determinados atos grosseiros ou ofensivos (vis-à-vis das crianças, das mulheres, dos velhos e mesmo de toda a população). Portanto, ele opõe à luta de classes, como a outras violências, um fim de não-receber.

Ou seja, fugir dessa lógica hegemônica, que dita aquilo que é permitido dentro do espaço, faz com que seus usuários sejam vistos como criminosos. Ademais, é isto que acontece na ótica dos grafismos urbanos, uma vez que aqueles que buscam o acesso ao espaço urbano por meios dos grafismos “ferem”, de certa forma, os padrões hegemonicamente impostos.

Assim, há uma luta pelo Direito à Cidade que, segundo Ana Fani Alessandri Carlos (2007), é uma cisão entre a apropriação e a dominação do espaço, que se

revela pela luta de espaços no ambiente urbano. No âmbito urbano, o que se tem é a preocupação com diversos aspectos que não levam em conta a grandiosidade de formas de manifestações existentes.

Um dos principais exemplos que pode ser citado neste contexto é a preocupação com um “direito à paisagem” que não percebe que deixa de fora diversas contradições sociais que aparecem no seio urbano. Nesse sentido:

Pela introdução do “direito à cidade” na vida cotidiana, defrontamo-nos com um ponto de não-retorno, momento em que este direito pode se realizar plenamente, acentuando a busca pela autogestão, uma vez que só ela é capaz de propor uma mudança que nega o Estado capitalista com sua lógica e racionalidade, que nega o qualitativo ao restituí-lo ao mundo da abstração. Nesta direção, a introdução do direito à cidade enquanto prática nega a estrutura contratual assentada na propriedade privada e questiona sua existência e sua lógica. (CARLOS, 2007, p. 117).

Nasce, com a quebra desses padrões, uma nova cidade, que coloca na pauta o direito à propriedade, negando a mesma, quando se coloca em xeque inclusive a função da própria cidade e a segregação advinda de um modo de pensar capitalista (CARLOS, 2007).

Quando se pensa no âmbito da mulher grafiteira, se reivindica ainda uma nova lógica: a lógica que busca um Direito à Cidade para as mulheres. O Direito à Cidade precisa ser também feminista. Esse é o objeto de análise do próximo subcapítulo, a partir de um viés multifacetado e sustentável.

6.3 O DIREITO À CIDADE MULTIFACETADA E SUA RELAÇÃO COM A EXPERIÊNCIA FEMININA NA URBE

Ficou claro que o arriscar da mulher nos ambientes urbanos corresponde a uma busca pelo reconhecimento, que está imbricada a uma incansável busca pela reconhecença do seu direito de acesso à cidade. O Direito à Cidade possui várias possíveis leituras, uma vez que a experiência de apropriação da urbe não é igual para todos os cidadãos. Esse é o motivo pelo qual muitos autores debruçam-se na possibilidade de amplitude desses conceitos. Assim, nesse contexto, importante falar da abertura dos construtos envolvidos ao Direito à Cidade, trazendo a releitura do mesmo a partir de sua ligação com o conceito de sustentabilidade.

Antes de abordar sobre a possibilidade de existência de uma *cidade sustentável*, e, também, na busca por ela, é necessário trabalhar o conceito de sustentabilidade, o que implica adentrar em um conceito nada solidificado pelos referenciais teóricos contemporâneos, uma vez que o cenário de desenvolvimento atual foi construído a partir de um modelo que prioriza valores econômicos.

Cabe aduzir que o termo “sustentável” foi, primordialmente, debatido na década de 70 pela comunidade científica, e utilizado para designar a possibilidade de um ecossistema não perder sua resiliência; sendo, após este momento, empregado nos anos 80, para qualificar o termo “desenvolvimento” (VEIGA, 2006).

Nesse sentido, Juarez Freitas (2012) define a sustentabilidade como um princípio, que determina a responsabilidade do Estado, em conjunto com a sociedade, pela concretização solidária do desenvolvimento material e imaterial, ambientalmente limpo, inovador, no intuito de assegurar o direito ao bem-estar.

Há que se ressaltar que foi no ano de 1988, com a publicação do relatório *Nosso Futuro Comum*, conhecido como *Relatório Brundtland*, pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento da Organização das Nações Unidas (ONU), que o conceito mais simplista e difundido de sustentabilidade se tornou conhecido, como sendo “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem às suas necessidades.” (COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO, 1988, n.p).

Contudo, a ideia de sustentabilidade ligada estritamente ao meio ambiente resta ultrapassada. Dessa forma, portanto, sofreu diversas críticas de autores que defendem a ideia de que a sustentabilidade deve possuir um viés multidimensional. Assim, o conceito de sustentabilidade é concebido como sendo um conceito multifacetado, contudo, com relação ao número de dimensões e quais seriam elas, os teóricos não são uníssonos.

A título de exemplo, Freitas (2012) apresenta cinco dimensões, quais sejam: ambiental, econômica, social, ética e jurídico-política. Enquanto que José Eli da Veiga (2006) refere que o *Relatório Brundtland* determina que a sustentabilidade permeia as sete dimensões da vida, a saber: econômica, social, territorial, científica e tecnológica, política e cultural.

Ignacy Sachs (1994), por sua vez, indicou, em uma primeira interpretação, a sustentabilidade com cinco dimensões, quais sejam: sustentabilidade social,

sustentabilidade econômica, sustentabilidade ecológica, sustentabilidade espacial e sustentabilidade cultural.

Por sua vez, Denival Francisco da Silva, Luiz Gonzaga Silva Adolfo e Sonia Apareida de Carvalho (2015), aduziram que são três as dimensões da sustentabilidade: a ecológica, a social e econômica. Ainda – e por fim –, Jerônimo Siqueira Tybusch (2011) defende que a sustentabilidade possui seis dimensões: ecológica, cultural, social, econômica, política e jurídica. Sobre isso, afirma:

Tal perspectiva é primordial para o processamento de decisões jurídicas em face de problemas ambientais postos ao direito. Assim, o sistema do direito deve produzir comunicações (ou tomar ciência de novas informações fora de seu próprio sistema), juntamente com as dimensões abordadas anteriormente. (TYBUSCH, 2011, p. 197).

Optou-se, neste estudo, por abordar as dimensões trazidas por Freitas (2012). Assim sendo, com relação às dimensões da sustentabilidade, tem-se que a sua dimensão social é de suma relevância para os construtos deste trabalho, posto que sua aplicação remete à negação de um modelo de desenvolvimento excludente e injusto.

É nesta dimensão que ganham espaço os direitos fundamentais sociais, que estão previstos no artigo sexto da Constituição Federal: “Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.” (BRASIL, 1988).

No mesmo sentido, a dimensão ética da sustentabilidade é conceituada pelo autor com um viés atrelado ao “sentido de que todos os seres possuem uma ligação intersubjetiva e natural, donde segue a empática solidariedade como dever universalizável de deixar o legado positivo na face da terra.” (FREITAS, 2012, p. 60).

Assim, pode-se entender que a dimensão ética é intimamente ligada ao conceito de cooperação e de busca por um modelo de ética universal, que reconheça a dignidade intrínseca dos seres vivos, “acima dos formalismos abstratos e dos famigerados transcendentalismos vazios.” (FREITAS, 2012, p. 63).

Pensando na multidimensão social da sustentabilidade, um dos pontos que devem ser buscados no ambiente urbano é a qualidade de vida. Nesse sentido, oportuno trazer o que aduz Henri Acselrad (2001):

Tal representação da cidadania urbana tende a espalhar-se para o conjunto das políticas urbanas, justificando estruturas que favorecem o desenvolvimento do diálogo e da negociação, bem como a realização de pactos de atribuição de sentido à duração das cidades, não só em sua materialidade, mas enquanto institucionalidade sociopolítica. (ACSELRAD (2001, p. 43).

O autor se refere a uma necessidade de manutenção da institucionalidade sociopolítica. Ocorre que esta só pode ser percebida a partir da preservação de identidades, de culturas diversas, de um ambiente que contemple a todos os usuários das cidades.

Como demonstrado nos dois primeiros subcapítulos dessa seção, as mulheres reivindicam uma posição de reconhecimento igualitária em relação aos homens grafiteiros em todas as nuances sociais e éticas. Não querem mais sentir o discriminar como se estivessem ocupando um espaço que não às pertencesse.

Apenas para concluir a análise das multidimensões de Freitas, no que tange à dimensão ambiental, representa o conceito mais difundido, uma vez que remete à abordagem trazida em 1988 no *Relatório de Brundtland*, ou seja, aborda o direito das gerações atuais, sem prejuízo das futuras, ao ambiente limpo. Tal conceito perdeu força quando analisado de forma isolada pois tornou-se insuficiente, contudo, é uma peça importante no quebra-cabeça da sustentabilidade (FREITAS, 2012).

A dimensão econômica, segundo Freitas (2012, p. 66), “não pode ser separada da medição de consequências de longo prazo. Nessa perspectiva, o consumo e a produção precisam ser reestruturados completamente.” Com isso, o autor defende a ideia de que a natureza não pode ser vista como um bem disponível. Portanto, o Estado deve agir e insurgir-se no sentido de coibir sua capitalização que ignora a complexidade do mundo natural.

Por sua vez, a dimensão jurídico-política pode ser representada pela ideia de direito ao futuro e, portanto, apresenta-se como dever constitucional a proteção da liberdade de cada cidadão (FREITAS, 2012).

Ao fim e ao cabo, o autor defende a importância do entrelaçamento destas dimensões, tendo em vista que constituem mutuamente uma dialética da sustentabilidade que não pode ser rompida, sob pena de irremediável prejuízo, e que se trata de componentes essenciais à modelagem do desenvolvimento (FREITAS, 2012).

Diante disso, resta evidente que a sustentabilidade apenas possui concretude quando referida em consonância a um lugar e a um tempo específicos, ao sujeito do discurso, sobretudo, aos atores e agente cuja razão social seja a implementação de um modelo de desenvolvimento sustentável (MANTOVANELI JÚNIOR, 2012).

O desenvolvimento sustentável, da mesma forma, só faz sentido quando observado a partir da ótica multidimensional, pois configura hodiernamente um desafio que pressupõe a consideração das diversas dimensões culturais e éticas no processo de tomada de decisão e as ações coletivas e altruisticamente motivadas, de modo a retirar toda a carga devastadora das decisões pautadas na maximização de interesses individuais de agentes econômicos específicos (ROMEIRO, 2010).

Costuma-se ligar o conceito de desenvolvimento ao desenvolvimento econômico. Contudo, autores como Amartya Sen apresentam uma nova perspectiva de desenvolvimento, desatrelada destas variáveis, consistindo em uma concepção que considera a liberdade como meio e fim do desenvolvimento. Nesse sentido, Sen considera que:

Os fins e os meios do desenvolvimento requerem análise e exame minuciosos para uma compreensão mais plena do processo de desenvolvimento; é sem dúvida inadequado adotar como nosso objetivo básico apenas a maximização da renda ou da riqueza, que é, como observou Aristóteles, “meramente útil e em proveito de alguma outra coisa”. Pela mesma razão, o crescimento econômico não pode sensatamente ser considerado um fim em si mesmo. O desenvolvimento tem de estar relacionado sobretudo com a melhora da vida que levamos e das liberdades que desfrutamos. (SEN, 2000, p. 29).

A privação de liberdades, que é verificada no contexto contemporâneo, consiste notadamente na carência de oportunidades de acesso à saúde, à educação, ao emprego remunerado, à segurança social, aos serviços de saúde, ao saneamento básico e à água tratada. Nessa senda, o desenvolvimento pode ser visto como um processo de emancipação das liberdades reais que as pessoas desfrutam.

A partir dessa perspectiva, o desenvolvimento, para ser efetivo, carece da remoção das principais fontes de privação de liberdade, quais sejam: pobreza e tirania, carência de oportunidade econômica e destruição social sistemática, negligência dos serviços públicos e intolerância ou interferência excessiva dos Estados.

Na mesma linha de raciocínio, Freitas (2012) faz referência à inconsistência do conceito de desenvolvimento sustentável, referindo acerca do fato de que as crises atuais se interagem entre si, compondo uma crise sistêmica:

Trata-se, sem dúvida, de crise superlativa e complexa. Crise do aquecimento global, do ar irrespirável, da desigualdade brutal de renda, da favelização incontida da tributação regressiva e indireta, da escassez visível de democracia participativa, da carência flagrante de qualidade da educação (inclusive ambiental), das doenças facilmente evitáveis, da falta de paternidade e maternidade conscientes, do stress hídrico global, da regulação inerte, tardia ou impotente, do desaparecimento de espécies, da queimada criminoso, da produção de resíduos que cresce em ritmo superior ao da população e da impressionante imobilidade urbana. (FREITAS, 2012, p. 25-26).

No cenário contemporâneo, não há mais espaço para pensar no conceito de desenvolvimento sustentável e no conceito de sustentabilidade como um padrão ligado a questões econômicas e ambientais tão somente. Portanto, suas multidimensões devem ser consideradas de forma conjunta.

A partir da análise multidimensional da sustentabilidade, notadamente atendo-se à sustentabilidade social, pode-se concluir que não pode haver – ou ser permitida – a existência de uma “discriminação negativa” (FREITAS, 2012, p. 58). Pois, segundo a análise de Freitas (2012), a única distinção possível dá-se no sentido de incluir minorias, e não o contrário. O autor é cirúrgico ao concluir sua abordagem no seguinte sentido:

Consigne-se que, comprovadamente, as sociedades equitativas, não as mais ricas e assim éticas, são aquelas percebidas como as mais aptas a produzir bem-estar. Em suma, a sustentabilidade na sua dimensão social, reclama:
a) o incremento da equidade intra e intergeracional; b) condições propícias ao florescimento virtuoso das potencialidades humanas, com educação de qualidade para o convívio; e c) por último, mas não menos importante, o engajamento na causa do desenvolvimento que perdura e faz a sociedade mais apta a sobreviver, a longo prazo, com dignidade e respeito à dignidade dos demais seres vivos. (FREITAS, 2012, p. 58).

Ou seja, pode-se falar na busca do direito ao acesso à cidade sustentável. Este conceito, ou melhor, a preocupação com as cidades sustentáveis, não data de hoje, uma vez que, desde a Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento da ONU, verificou-se um debate voltado também para políticas urbanas (ACSELRAD, 2001).

Para Flávio Ahmed (2009), garantir o Direito à Cidade Sustentável é garantir a função social de uma cidade. O ambiente urbano deve ser o local em que o cidadão possa exercer de forma ampla a cidadania, tendo garantida a qualidade de vida e o pleno exercício de todos os direitos sociais. Assim:

Não é possível se imaginar um projeto de sustentabilidade com o alijamento de condições para o fomento de lazer e de cultura, mesmo porque são atividades plenamente associadas ao trinômio moradia-trabalho-consumo-em que assenta a vida urbana a um projeto de realização do cidadão na perspectiva de consumo e cidadanias sustentáveis. (AHMED, 2009, p. 19).

O autor faz a importante referência de que, no âmbito das cidades, não é admissível que políticas urbanas excluam o lazer e a cultura, seja qual for o nível de hierarquização (AHMED, 2009). Para a discussão que traz por pano de fundo a virada estética da cidade com a inserção de grafismos urbanos, é necessário pensar na ótica social que nasce da existência das manifestações culturais, por mais que haja contrapontos a serem discutidos na esfera da propriedade privada, que indubitavelmente é atacada. Nesse sentido, Wagner Costa Ribeiro (2005, p. 60) questiona se pode ou não uma cidade ser sustentável:

Ora, essa pergunta só faria sentido se a cidade fosse um organismo vivo, autônomo, dotado de desejo e de capacidade de reprodução. Isso não ocorre. A cidade é, antes de mais nada, realização humana, obra edificada ao longo de muitos séculos. A concentração dos seres humanos em cidades é que deve ser analisada sobre a ótica da sustentabilidade. O que deve ser sustentável não é a cidade, mas o estilo de vida urbano, que tem nas cidades mais uma forma de manifestação.

Então, como fazer com que o estilo de vida urbano seja sustentável? Segundo Mônica Michelotti Loureiro e Isabel Christine Silva de Gregori (2013), isso somente é possível se forem propostas e realizadas atitudes concretas nos municípios, “tanto para fatores diretos de sustentabilidade como para uma paulatina educação ambiental dos cidadãos.” (LOUREIRO; GREGORI, 2013, p. 465). No mesmo sentido, aduz Osório e Menegassi (2002, p. 47):

A sustentabilidade de uma cidade também é determinada pela qualidade de sua governança. Somente um processo de governança urbana transparente de responsável poderá assegurar o desenvolvimento sustentável das cidades com justiça social e preservação ambiental.

Assim, cotejando o que dizem Letícia Marques Osório e Jacqueline Menegassi (2002) com o que afirma Ahmed (2009, p. 19) a seguir, não pode ser aceita uma política urbana que não inclua a preocupação com a preservação e o respeito com bens materiais e imateriais.

Propiciar tais atividades ou, antes de qualquer coisa criar condições, através de políticas de ordenamento urbano sólidas, para que venham a substanciar de modo efetivo, deve permear a agenda estatal na formulação da política urbana na lógica da sustentabilidade, sob pena de esclerosar a vida cidadina, matizada que é pelo florescimento de expressão da criação. (AHMED, 2009, p. 19).

A cidade não nasce sustentável, e a busca pela cidade sustentável implica observar todas as suas multidimensões, garantindo direitos sociais a todos os usuários do ambiente urbano, que devem ter garantido muito mais do que o acesso à cidade, mas sim a tudo que ela oferece, em sentido amplo. Afinal, os espaços devem ser mais do que públicos, devem ser populares, com respeito à diversidade que é propiciada e vislumbrada em um mundo globalizado.

Com isso, parece interessante encerrar esse capítulo com mais uma contribuição de Ahmed (2009, p. 21) que, em outro contexto, abordando sobre cidades sustentáveis, assim refere: “a cidade é um texto, mas deve ser vista como obra a ser escrita pelos seus anseios e vocações culturais que cabem ser estimuladas.” Dessa forma, há que se deixar que todos os atores sociais possam escrever – a sua, e – na sua cidade.

Apesar de toda a tentativa da experiência do viver a urbe em sua plenitude, não se pode olvidar das violências de gênero que fazem com que as mulheres, enquanto cidadãs, não possam desfrutar da cidade da mesma forma que os homens.

Esse é o motivo pelo qual as epistemologias feministas cada vez mais ganham espaço buscando ampliar a complexidade do (re)pensar das políticas diárias que colocam a mulher em situações de subalternidade. Berner e Melino (2016, p. 1875) indicam que:

Mais do que mudar o mundo nos importa, primeiro, mudar nossas comunidades, pois se cada comunidade aos poucos muda, ao fim muda o mundo. A reivindicação de direitos, numa perspectiva popular, deve ser feita por meio de um movimento social. Deve ir além dos casos específicos e integrar uma mobilização social e política permanente.

Complementando, Vanessa Oliveira Batista Berner e Heloisa Melino (2016, p. 1876) defendem que para que haja uma virada na postura das mulheres, deve-se apostar em uma das maiores potencialidades femininas: “a política diária de sobrevivência. É aprender a resistir dentro dos jogos de poder sem estar no poder, sem exercer dominação.”

As mulheres grafiteiras, sob diversas óticas, buscam essa resistência às estruturas de poder e de dominação, que de forma sistêmica estão presentes no cotidiano tanto da esfera privada quanto da pública. Tanto para Harvey (2012) quanto para Lefebvre (2006), só se muda a cidade com luta política, que não pode perder sua força em razão do receio com as mazelas da violência.

Em que pese Berner e Melino (2016) tenham estruturado a sua pesquisa com base em mulheres da periferia que cantam o estilo musical do *funk* para denunciar abusos, certo é que suas conclusões também se aplicam ao contexto das grafiteiras, uma vez que revelam que “as mulheres das periferias, das comunidades e favelas propõem a construção de novas formas de socialização, chamam outras mulheres à conscientização e à luta contra o patriarcado dentro de seus próprios ambientes.” (BERNER; MELINO, 2016, p. 1889).

Com isso, o conceito de cidadania precede a análise do efetivo alcance do Direito à Cidade Sustentável. Por esse motivo, o próximo capítulo discutirá gênero, cidadania e experiências femininas na cidade policalesca.

7 MULHERES (RE)CONHECENDO O CONCEITO DE CIDADANIA NA URBE A PARTIR DO MOVIMENTO FEMINISTA CONTEMPORÂNEO

O objetivo deste capítulo é entrelaçar os grafismos urbanos, o gênero feminino e as tensões que ocorrem no âmbito da cidade policialesca, de forma a buscar a compreensão dos desafios e possibilidades do fortalecimento do conceito de cidadania nas cidades relacionando-o com o/a partir feminismo contemporâneo.

Da etnografia realizada, percebe-se que essas mulheres se arriscam na cidade ao buscarem a visibilidade e – como visto – o reconhecimento. Assim, a sua compreensão de cidadania está atrelada também aos construtos da antropologia da honra, já que importa a essas mulheres a sua percepção sobre elas próprias, mas também a visão da sociedade em relação a elas.

Com isso, a primeira seção apresentará as concepções atuais do conceito de cidadania, a segunda busca problematizar a releitura do seu conceito a partir do gênero e da antropologia da honra e, ao final, na última seção, busca-se desvelar as vulnerabilidades da mulher grafiteira no âmbito das cidades.

7.1 AS DIMENSÕES DO CONCEITO DE CIDADANIA

A ideia da presente seção não é traçar um panorama histórico acerca da evolução da concepção de cidadania no Brasil, mas sim, trazer a noção atual a partir da análise do sentido das previsões constitucionais vigentes e da ideia de igualdade e liberdade.

Pensar de forma ampla no conceito de cidadania, impõe que se faça uma ligação com a garantia de liberdade. De forma teórica, a cidadania é atrelada a um direito natural que pressupõe igualdade entre todos os cidadãos, politicamente está relacionada às noções de justiça (FLEURY FILHO, 1992).

As democracias contemporâneas cultivam a promessa de cidadanias pautadas na lógica da igualdade, a partir das ideias de justiça e de organização das diferenças. Contudo, em que pese haja esforço feito por meio de previsões constitucionais, a verdade é que a grande maioria das democracias vivencia atualmente um conflito entre as previsões e a efetiva prática e aplicação dos preceitos constitucionais.

Jaime Pinsky e Carla Bassanezi Pinsky (2018) organizaram uma obra intitulada *História da cidadania*, cujo objetivo foi apresentar um apanhado histórico e mundial.

Ao abordarem a evolução do conceito de cidadania trazem à tona a sua construção no Brasil.

Dessa forma, a edificação do conceito tem como marco inicial o genocídio e a colonização violenta dos povos indígenas originários, indicando que desde a chegada dos portugueses e dos demais europeus ao território brasileiro, o povo indígena teve seus direitos retirados, fato que até hoje reflete em sua busca por cidadania (GOMES, 2018). Assim, atualmente ainda sofrem as mazelas da busca pelo reconhecimento da cidadania, uma vez que persiste, nos dias atuais, a luta pela garantia de acesso às suas terras, pela integração social e pelo acesso às universidades, por exemplo, entre outras questões.

Não obstante, mesmo que lhes seja garantido formalmente o direito de votar e de ser votado, de ir e vir, de ter garantido o acesso aos direitos sociais como educação, saúde e lazer, não se pode afirmar que se trata do mesmo acesso que é garantido àqueles que não fazem parte de minorias. Isso se dá em razão do preconceito enraizado relacionado ao povo e cultura indígena (GOMES, 2018).

Os indígenas, além dos direitos garantidos a todos os cidadãos brasileiros, possuem tratamento formal diferenciado garantido por legislações próprias. Contudo, não se pode partir da lógica de que previsões legislativas possam garantir o experimentar da cidadania.

Nesse sentido, sobre a amplitude do conceito de cidadania, oportuno trazer o que foi indicado por André Botelho e Lilia Moritz Schwarcz (2012, p. 11), que indicam que:

Seus múltiplos significados gravitam, pois, em torno do universo de valores e práticas dos direitos e do reconhecimento de direitos que, por sua vez, fornecem o conteúdo e os limites da cidadania: a de que ser cidadão significa fazer parte de um todo maior, modernamente identificado a uma nação ou comunidade política específica, e ter direitos garantidos pelo Estado, com o qual temos também deveres.

Com relação aos construtos do vocábulo, o conceito de cidadania, de forma ampla, surgiu “no interior de Estados nacionais, sob o impacto das transformações sociais introduzidas pelo capitalismo.” (LUCA, 2018, p. 469). As bases do conceito de cidadania inauguram-se em 1891 com a Constituição Federal que marcou o início de uma nova ordem política no Brasil. Na oportunidade, inaugurou-se o direito de votar aos cidadãos homens, maiores de 21 anos, com a ressalva da exceção dos mendigos,

analfabetos e outros *outsiders*. No referido texto legal não havia previsão de direitos sociais (LUCA, 2018).

Percebe-se que o alcance dessa “cidadania” era destinado apenas a alguns, excluindo do processo as mulheres e muitos homens que não estavam dentro do rol das permissividades. Com o passar o tempo, novos direitos foram inseridos nos textos constitucionais.

Atualmente no Brasil, o conceito de cidadania está fortemente atrelado aos direitos sociais que são garantidos constitucionalmente. Esses direitos estão previstos na Constituição Federal de 1988 e são assim descritos: “Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.” (BRASIL, 1988).

A Constituição Federal de 1988 marcou o reestabelecimento da democracia e o fim do regime militar. É inegável que formalmente foram alcançadas evoluções importantes. Um exemplo é a universalidade do direito de voto, houve a amplitude da noção de democracia e a independência do Ministério Público. Ainda, os direitos civis foram ampliados e os sociais, como visto, ganharam uma roupagem protecionista (BRASIL, 1988).

Francisco Weffort (1992), ao evidenciar seu entendimento sobre cidadania, ressalta os pontos positivos e os negativos da Constituição Federal de 1988. Ao mesmo tempo que reconhece que a Carta representa um avanço para construção da democracia e da cidadania brasileira, alerta que a mesma apenas incorporou pressões de uma pequena parcela da sociedade, deixando outras à margem das previsões. Acerca da dita Constituição Cidadã, como também é chamada, James Holston faz apontamentos críticos indicando que:

A Constituição Cidadão costuma ser comparada com um exercício temporário ou transitório, mais uma conciliação de forças políticas em conflito do que uma Carta funcional. Acho que falta um ponto crucial nessa avaliação. Sem dúvida, não é a revisão de uma Constituição que a torna um agente de transformação. O poder da Constituição Cidadã é, acima de tudo, o de ter se originado ou se envolvido em extraordinárias reivindicações populares por democracia. (HOLSTON, 2013, p. 373).

A Constituição Cidadã não inaugura as noções de cidadania no Brasil. Isso porque, a evolução da noção da cidadania no Brasil seguiu uma linha cronológica que iniciou em 1824, ainda com a Constituição Imperial, que previa direitos civis e políticos

que eram retrato das previsões liberais europeias da época. Esses direitos foram ampliados na Constituição Federal de 1934, mas foi finalmente em 1988, com a Constituição Cidadã, que o Brasil pensou no conceito de cidadania de forma mais ampla, desvinculada de questões apenas políticas, criando-se os chamados direitos sociais (CARVALHO, 1992).

Os direitos sociais possuem o importante papel de buscar equalizar um padrão mínimo de equidades aos cidadãos. Assim, o Estado tem o papel de garantir liberdades negativas, mas também positivas (SADEK, 2012). Ou seja, não basta a previsão de proibições, mas também deve garantir a previsão de direitos aos cidadãos.

A história da cidadania é uma história de lutas e de reivindicações que estão diretamente vinculadas a processos democráticos. Contudo, mesmo com conquistas de previsões legislativas, sabe-se que a respeitabilidade e garantia dos direitos está longe de se perfectibilizar. Tania Regina de Luca (2018, p. 488) ressalta que “as desigualdades sociais deitam raízes profundas na ordem social brasileira e manifestam-se na exclusão de amplos setores, que seguem submetidos a formas variadas de violência.”

O Brasil encontra-se entre as dez maiores economias do mundo, porém, também ocupa uma das quatro posições com a maior concentração de riqueza na mão de poucos e, conseqüente, com maior desigualdade social (MORAES, 2018). Esse fato reflete diretamente na formação do cidadão brasileiro.

Roberto DaMatta (1992) problematiza a questão referindo que quando pensa na figura do cidadão no Brasil, considera invariavelmente um cenário de ausências, que quando dão lugar a presenças, são presenças mal desenhadas.

Quando imagino o cidadão brasileiro, penso naquele ser fragilizado pela ausência de reconhecimento social, naquele indivíduo com rosto, sem direitos e sem recursos, colocado em uma espera interminável que é o símbolo mais perfeito, no Brasil, da ausência de uma verdadeira cultura de cidadania. Vale infelizmente dizer: de uma cultura igualitária, aberta à mobilidade. Uma cultura efetivamente moderna e democrática, na qual os direitos individuais são contemplados de maneira radical. Radical no sentido de que são efetivamente na prática social e não apenas nas leis. Porque ninguém sabe como nós como é fácil contemplar tais direitos nas leis. (DAMATTA, 1992, p. 6).

Veja-se, a crítica não está na previsão legislativa. Sem contar as legislações esparsas, só com a Constituição Federal de 1988 se tem a previsão clara de direitos

fundamentais, sociais, políticos e civis. Em que pese o texto legal possa ser irretocável, é indiscutível que tais previsões são alcançadas a uma pequena parcela da população. Nesse sentido conclui José Mindlin (1992, p. 136):

A meu ver, passou a ser uma ficção legal, porque ficamos no dilema de ter de respeitá-la, por ser lei magna, ou de achar que ela não exprime legitimamente o ponto de vista da sociedade, podendo a obediência, nesse caso, ser considerada menos obrigatória – o que constituiria, obviamente, um precedente perigoso.

A legislação jamais poderá garantir sua aplicação, permitindo a experiência de uma vida digna, quando prevê práticas sociais que não se percebem no próprio seio social das práticas. O legislador, nesses casos, assume um papel de “civilizador”, contudo, é um civilizador utópico, que tenta replicar modelos que podem ter funcionado em outros contextos, mas que quando importados para o Brasil retratam apenas letra morta.

O pensar do conceito de cidadania impõe a descoberta de “caminhos pelos quais esse país seja capaz de adotar decisões relativas à retomada do seu processo de desenvolvimento econômico.” (WEFFORT, 1992, p. 200). Portanto, sem que haja uma redução das desigualdades não há como pensar na efetivação da cidadania. No mesmo sentido, Teresa Caldeira (2000) denuncia que é temerário falar de direitos sociais e de sua efetividade quando direitos civis individuais não são respeitados.

Holston (2013) traz uma passagem de sua pesquisa etnográfica para apontar um paradoxo interessantíssimo, que dá conta de demonstrar que os brasileiros consideram que alguns gozam do *status* de cidadãos, enquanto outros gozam do *status* de marginais que, para o autor, dá sentido ao que ele denomina de *cidadania diferenciada*:

O cidadão era um cara, na época dos meus pais, muito bom de grana. É verdade. O cidadão era o chique, era o rico. Ele era o dono do comércio, o dono de uma firma [...] O trabalhador não era cidadão. O trabalhador era um peão. Peão, peão, peão toda a vida. Meu pai veio para São Paulo como um simples agricultor e morreu como servente de obra. Mas ele cumpriu suas obrigações, cumpriu todos os seus deveres. E, quando ia a algum lugar e precisava de algum direito, ninguém tratava como cidadão. Eles tratavam como um marginal, como se fosse um lixo. Eu vi e vivi isso também. A injustiça me deixava com muita raiva. (HOLSTON, 2013, p. 330).

Assim, o autor refere que o que existe no Brasil é uma espécie do que poderia se chamar de *cidadania diferenciada*, que é caracterizada pela defesa de um

tratamento igualitário a todos os cidadãos, contudo, ao mesmo tempo é marcada pela distribuição desigual de recursos e direitos. “Assim, sua civilidade acentua a inclusão, acomodação, ambiguidade e heterogeneidade como idiomas de relação social.” (HOLSTON, 2013, p. 354).

Contudo, em sua obra o autor defende a ideia de que a cidadania deva ser insurgente, ou seja, as periferias devem usar de sua voz para reivindicar direitos. A periferia – e os que por ela lutam – passam a ser verdadeiros entes políticos, agentes transformadores da realidade social.

O autor assim complementa:

Quando a cidadania insurgente atropela a cidadania diferenciada, essas formulações dominantes de inclusão se desgastam, e as desigualdades que recobrem se tornam intoleráveis. Cada vez mais exauridas, elas são substituídas nas relações do dia a dia por incivildades jogadas na cara e estéticas agressivas – rap e funk, não samba – que expressam novas polarizações de classe, de raça e de direitos. Visto dessa perspectiva, a incivildade parece necessária como idioma público de profunda mudança democrática. (HOLSTON, 2013, p. 354).

É exatamente com a conceituação da *cidadania insurgente* que se pode fazer a ligação com o graffiti ilegal, pois, assim como o funk e o rap, citados por Holston (2013), esse tipo de grafismo urbano também aparece como uma forma de reivindicação. Trata-se da subversão dos códigos de um lugar, de ir além do preestabelecido em contrato social; contrato, este, que não foi assinado por todos.

Para José Eduardo de Andrade Vieira (1992, p. 251), “a fórmula mágica para definir a cidadania no mundo moderno é pensar na cidadania a partir da frase que inaugura as constituições américas: *Nós, o povo*”. Isso porque essa frase exprime o sentido de igualdade e o sentido que as previsões legais deveriam alcançar a todos.

A crítica feita por Holston (2013, p. 331) é a de que o acesso aos direitos pressupõe duas condições: a sensação que as pessoas têm de que possuem direitos por estarem vinculadas ao Estado, e a de que o Estado apenas as garante para “pessoas direitas”. Por isso, do trecho acima, indica-se a frase de que o cidadão precisa ir atrás de seus direitos, já que o acesso não é amplo como previsto no texto legal. Nesse sentido o autor expõe que:

Uma cidadania de tratamento especial cria relações de imunidade e vulnerabilidade que envolvem privilégios e falta de poder na mediação dos direitos. A “procura dos direitos”, assim, envolve o pobre em um exercício perverso de cidadania que os que desfrutam de imunidade e privilégios

contornam: não só se perpetua, mas também legitima a distribuição de desigualdade por fazer com que trabalhadores individuais defendam um tratamento especial para si próprios e a desqualificação de outros como forma de confirmar seus méritos específicos e obter as duras penas reconhecimento, respeito e recompensas. (HOLSTON, 2013, p. 334).

Com tudo ora exposto, percebe-se que ser cidadão no Brasil é algo vinculado a um mito e a um dever ser não alcançado. Assim, quando se faz a virada da análise do conceito de cidadania a partir de sua imbricação com o gênero feminino, ou seja, quando busca-se compreender a noção de cidadania para mulheres, a complexidade é aumentada. Tais questões serão apresentadas no subcapítulo seguinte.

7.2 A INQUIETA RELAÇÃO DE CIDADANIA E GÊNERO: A IMPORTÂNCIA DO MOVIMENTO FEMINISTA CONTEMPORÂNEO

Por mais que haja previsão formal do direito à igualdade, estampado no artigo quinto da Carta Magna (BRASIL, 1988), a verdade é que tal previsão é, como bem apontado por José Murilo de Carvalho (1992, p. 90), “balela”. Assim, dentro das possíveis problematizações das relativizações do alcance da cidadania, as mulheres ocupam um espaço de destaque, uma vez que têm seus direitos comumente mitigados e segregados.

A estrutura da previsão dos direitos constitucionalmente garantidos permite que essas previsões estejam disponíveis apenas para uma parcela da população e, com isso, garante-se um privilégio para categorias sociais específicas, como é o caso das mulheres (HOLSTON, 2013).

Dados dão conta de demonstrar que no Brasil as mulheres são mais pobres, assumem mais responsabilidades domésticas e ganham menores salários quando em comparação aos homens. Em contraponto, o movimento feminista que reivindica tais segregações é muito atuante (MORAES, 2018).

Quando as mulheres grafiteiras estão buscando espaço dentro de um ambiente reconhecidamente masculino, e próprio da esfera pública, elas enfrentam diversos estereótipos de gênero historicamente construídos. Diz-se isso, pois os sistemas jurídicos, religiosos, econômicos e familiares são todos pautados pela ótica de inserção da mulher em determinados papéis, maioria deles, retrógrados.

Dentro do âmbito das organizações sociais familiares, vários dogmas foram criados e moldaram atitudes de “dever ser” para as mulheres. Maria Lygia Quartim de

Moraes (2018) elenca diversos itens que se enquadram dentro dessa ideia. As mulheres sempre foram “educadas para o lar”. Há referências de ofícios datados de 1881 que, ao comemorar a inserção das mulheres em ambientes escolares, indicavam que a educação feminina era para que “a filha seja obediente, a esposa fiel, a mulher exemplar.” (MORAES, 2018, p. 498).

Ainda, outra ideia enraizada socialmente é a concepção da “esposa casta e monogâmica”, a ponto de que tais valores eram incentivados nos ambientes escolares, além da existência de estudos que apontavam que as mulheres não possuem exaltação erótica, sendo consideradas biologicamente monógamas. Com isso, os homens seriam os detentores da libido, enquanto as mulheres que buscavam prazer deveriam ser submetidas a uma clitoridectomia (MORAES, 2018).

Outra relação construída é a ideia da “maternidade sacralizada”, no sentido de que se espera da fêmea a procriação, ignorando a falta de intenção da mulher (MORAES, 2018). Por esse motivo é que no Brasil o aborto é criminalizado e não é dada às mulheres a opção de interrupção de uma gravidez indesejada.

Se de um lado as mulheres são as “chefes de família”, ou seja, possuem reconhecimento na esfera privada, de outro, enfrentam altas barreiras na penetração da esfera pública. Barreiras que o movimento feminista denuncia e de forma lenta galga êxitos, ao menos, legislativos.

Com relação à esfera privada, as mulheres no Brasil seguem sendo as principais responsáveis pelo cuidado dos filhos e da casa. Os dados afirmam que em mais de 90% dos lares brasileiros o trabalho doméstico é realizado por mulheres. Assim, as mulheres vivenciam uma jornada dupla – e às vezes tripla – de trabalho (MORAES, 2018).

Apesar disso, é inegável que as mulheres conquistaram importantes espaços nas últimas décadas, contudo, a análise geral do lugar social da mulher é de segregação.

Lejos estamos de haber conseguido que el ser mujer no determine nuestras vidas, pero no cabe duda de que la situación que hoy tenemos dista mucho de la se vivía hace apenas treinta años. Incluso hay quienes afirman que la mayor transformación social del siglo 20 há sido protagonizada por las mujeres, calificandóla de revolución silenciosa. (MONTERO, 2011, p. 231).

Assim, é inegável identificar o movimento feminista e suas lutas como os responsáveis pela previsão legal de direitos que alcançam as mulheres de diferentes

formas, a depender das intersecções de classe, raça, sexualidade. Assim, até mesmo as mulheres que não estão engajadas no movimento sentem os reflexos que advêm do movimento. “Y a todo ello hay que sumar esse feminismo difuso que representan las mujeres que, sin reconocer a feministas, realizan una práctica en sus espacios de vida, sea el trabajo, la casa, relaciones de amistad o de pareja.” (MONTERO, 2011, p. 243).

Diversas são as formas e correntes de estudos que envolvem o feminismo. Nesse ponto, o objetivo desse trabalho é trazer a problematização da importância do movimento de reivindicação que parte das mulheres na busca pelo reconhecimento da equidade de gênero em uma sociedade patriarcal.

Apesar do movimento feminista ser complexo, parece ser possível identificar uma narrativa comum dentro da pluralidade do movimento, que é a busca pelo fim do sexismo, da opressão e da exploração sexista. Isso porque, em uma sociedade patriarcal e androcêntrica, existe a imposição de “dever ser” do homem e da mulher desde o nascimento (HOOKS, 2019).

Há resquícios do movimento feminista de forma tímida desde o Brasil Império. À época, em meados de 1822, grande parte das mulheres era analfabeta e, portanto, não participava de forma significativa no movimento. Já na Primeira República, período de 1889 a 1930, houve importantes avanços no movimento feminista, a destacar o feminismo sufragista que coloca em pauta justamente o tema da mulher e da cidadania. O movimento foi o responsável pela garantia do direito ao voto, alcançado pelo Código Eleitoral promulgado em 1932 (TELES, 1999).

Posteriormente, na Segunda República (1930-1937), em que pese tenha havido avanços com a Constituição Federal de 1934, sobreveio o período de ditadura militar, que novamente trouxe retração de direitos e propiciou um novo momento para o feminismo no Brasil, motivo pelo qual o movimento organizou sua pauta na luta pela defesa da democracia e pela equidade de gênero (TELES, 1999).

Na Terceira República foi promulgada a Constituição Federal de 1946, que deixou de prever a equidade de gênero. Assim, após o longo período de regime militar, durante toda a fase de redemocratização do Brasil, o movimento enfrentou problemas com a aceitação social, o que fez com que se fragmentasse, perdesse força, mas continuasse atuante. (TELES, 1999).

É inegável que, formalmente, a Constituição Cidadã de 1988, conquista-chave deste período de redemocratização no país, trouxe avanços: previsão do direito à

igualdade, ao respeito, à liberdade, e outros tantos. Contudo, como já dito, as previsões formais não são suficientes para garantir esses espaços igualitários.

Assim, atualmente, o movimento feminista passa a buscar cada vez mais expansão e com isso abre-se um novo palco de discussão: o lugar da mulher no deslizar dos espaços públicos e privados.

bell hooks⁵¹ (2019) frisa que o movimento feminista é plural e por isso pode haver tantos feminismos quanto as mulheres desejarem, uma vez que se trata de um movimento em transformação e não há necessidade de se pensar em homogeneidade nas lutas e reivindicações.

Uma das possibilidades de pensar o feminismo é a partir da ótica do feminismo emancipacionista que, conforme Manuela D'Ávila (2019), deve se prestar a emancipar todas as mulheres, sem exceções. Isso é compreender o caráter humanista do movimento, que busca a libertação das mulheres, mas também dos homens.

O movimento emancipacionista, pode-se dizer, busca a ideia geral de humanismo sem haver distinções sexistas. Ou seja, é a busca pela desconstrução das ideias do “dever ser” vinculadas às mulheres e aos homens desde o seu nascimento, conforme mencionado.

É justamente o movimento feminista, e com ele a luta constante, que questiona “o dever ser” e o “lugar” destinado às mulheres que conquistou novos lugares para as mulheres na sociedade. Em que pese o termo *empoderamento* esteja sendo utilizado de forma ampla e indiscriminada – principalmente nas mídias – tendo, inclusive, como consequência um possível esvaziamento de seu significado na contemporaneidade, a verdade é que o mesmo representa essa luta por emancipação do gênero feminino.

Roberto DaMatta traz importantes discussões acerca desse deslizar das mulheres entre os espaços públicos e privados. Para o autor, “pelo fato de ter muitos espaços e muitas temporalidades que convivem simultaneamente.” (DAMATTA, 1997, p. 21).

Para falar de espaço é preciso falar de tempo. A ideia de tempo é mutante e faz com que se deixe de lado suas unidades duras (horas, minutos, segundos) e passa-se a considerar sua proporção a partir de uma duração vivida e ligada a algo emocional. Segundo DaMatta (1997, p. 26), é isso que “revela a sua natureza social e, ainda, a sua capacidade de variação.”

⁵¹ Conforme já referido, a autora assina seu nome com letra minúscula, comportamento político adotado para reforçar o fato de que o mais importante em suas obras são os conteúdos e não a sua pessoa.

É porque vivemos de fato entre e na passagem de um grupo social para outros que podemos sentir o tempo como algo concreto e a transformação do espaço como elemento socialmente importante. Assim, sabemos que as rotinas diárias preservam o tempo na sua duração normal, ao passo que nas festas o tempo pode ser acelerado ou vivido como tal. Por que tal experiência é possível? Ora, porque, nas rotinas, os espaços específicos estão socialmente equacionados a atividades específicas. Não dormimos na rua, não fazemos amor nas varandas, não comemos com comensais desconhecidos, não ficamos nus em público, não rezamos fora das igrejas etc. (DAMATTA, 1997, p. 28).

Quando se traz tal discussão para as mulheres grafiteiras, percebe-se que é possível sentir a sensação da mudança do tempo, uma vez que estão fugindo de sua rotina, de seus rituais e, com isso, reordenam a lógica imposta, que esperava que elas, as mulheres, estivessem em casa e não na rua.

O comportamento de uma pessoa é diferente quando a mesma está em casa ou na rua. DaMatta (1997) apresenta diversos exemplos para marcar a dicotomia existente entre a casa e a rua. Nesse ponto, o autor enfatiza que:

Realmente, se entrevistarmos um brasileiro comum em casa, ele pode falar da moralidade sexual, dos seus negócios, de religião ou da moda de maneira radicalmente diferente daquele que falaria caso estivesse na rua. Na rua, ele seria ousado para discursar sobre a moral sexual, seria prudente ao mencionar seus negócios e ultra-avançado ao falar de moda. Provavelmente ficaria querendo ouvir para se comunicar sobre religião. Em casa, porém, seu comportamento seria, em geral, marcado por um conservadorismo palpável, sobretudo se fosse um homem casado e falando de moral sexual diante de suas filhas e mulher! (DAMATTA, 1997, p. 32).

Os espaços possuem características éticas singulares e moldam as atitudes dos indivíduos que estão dentro desses locais. São esferas de significação sociais que fazem com que os mesmos indivíduos se mostrem de formas diferentes. Nesse sentido, DaMatta (1997) refere que é esperada essa mudança de comportamento, uma vez que o comportamento almejado difere no âmbito da casa e da rua.

Com isso, o autor passa a trabalhar a relação da casa e da rua atrelada ao conceito de cidadania. Como cidadão, o indivíduo pertence a um espaço público e define o seu sentir e o seu lugar a partir de um emaranhado de direitos e de deveres para com a noção de nação. É criada uma forma de identidade social e totalizadora que pretende prever regras gerais de sociabilidade (DAMATTA, 1997).

No universo da casa, pode-se dizer que existe a figura do supercidadão, que só possui direitos e nenhum dever. Já no mundo da rua, há a figura do subcidadão,

pois, as regras universais da cidadania definem o indivíduo por determinações negativas: pelos deveres e obrigações e pela lógica do "não pode" e do "não deve" (DAMATTA, 1997, p. 67).

De modo que, quando falo em casa, rua e outro mundo, não estou me referindo somente a uma divisão geográfica ou apenas física da sociedade, mas a esferas de ação e significado social de onde se arma e vislumbra toda uma cosmologia. Afirmando que as diferenças de poder, prestígio e dinheiro que ocorrem na nossa sociedade – e aqui temos um sistema marcado pela gradação entre o mais e o menos – acontecem sempre entre esses planos básicos de nossa existência como totalidade ordenada. (DAMATTA, 1997, p. 109).

Assim, quando se traz essa discussão para o que o autor chama de “diferenças de poder, prestígio e dinheiro”, e busca-se o deslocamento da discussão para o gênero feminino, muitas outras questões podem ser pontuadas, isso porque o termo “cidadão” é estudado e formado através de questões atreladas a universalidade, esta, que tem como base o polo masculino

Seja como for, a ideia de universalidade atrelada aos cidadãos, não permite que sejam trabalhadas as especificidades “como homem/mulher; velho/moço; pobre/rico, etc.” (DAMATTA, 1997, p. 49). O autor, ao analisar a perspectiva da cidadania com a obra *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, conclui que a mulher, na obra, é a fonte dos elos entre todos os homens, sejam eles jovens ou velhos, inocentes ou não, ricos ou pobres.

Judith Butler (2019), na obra *Cuerpos Aliados y Lucha Política*, refere que a chave de uma política democrática não é a extensão de um reconhecimento a qualquer pessoa em termos de equidade, mas sim, que é preciso mudar a relação do que é reconhecido e do que não é. De quem é visto como cidadão e de quem não é. Nesses termos é que é preciso perseguir a noção de equidade e compreender a ideia de cidadãos como algo diverso e plural.

A mulher é rechaçada em vários lugares em razão da sua própria condição de ser mulher. Assim, o deslocar da mulher entre a casa e a rua, entre o espaço privado e o público, é sempre imerso em desafios.

Conforme mencionado no capítulo 3, ao analisar a honra no feminino em sua dissertação de mestrado, Rocha (1985), que teve como foco de estudo o gênero feminino na cultura gaúcha, destacou que a mulher no espaço público, no século XIX, foi conduzida em função da caridade e da educação, geralmente vinculadas às

questões morais, a exemplo da escola e da religião. Dentro desse palmilhar, ficavam com a sua moral inalterada.

Com isso, a autora aponta que o papel da mulher, o seu “dever ser”, estava atrelado ao manter-se frágil e submissa para garantir a intocabilidade da honra masculina. Rocha (1985) disserta no sentido de concluir que a sociedade gaúcha espera um comportamento feminino tido por ideal, que está diretamente atrelado à noção de “honra-vergonha”, na qual é destacado à mulher o papel de disciplinar a sexualidade masculina. Assim, o “dever ser” da mulher é relacionado ao controle da sensualidade, já que essa não se encaixa na esperada compassividade feminina.

Rocha (1985) destaca que em que pese essa leitura seja do século XIX, o cenário segue sendo o mesmo na contemporaneidade, já que ainda se espera da mulher a divisão do tempo nas tarefas de mãe e de esposa. Nesse interim, a mulher que está nos centros urbanos, em um espaço comumente masculinizado, praticando condutas criminalizadas na legislação, faz chocar a honra a ela ainda atrelada.

Mesmo que muitos avanços tenham sido angariados pelo movimento feminista ao longo dos anos, a verdade é que as questões deflagradas nos estudos de Rocha são presentes hodiernamente. Tais descortinamentos não são uma prerrogativa apenas gaúcha, sendo presentes culturalmente no restante do Brasil, ressalvo especificidades culturais de cada local, assim como fazem parte da rotina de muitas mulheres ao redor do mundo.

Apesar de toda a discussão ora proposta, não se ignora que muitos autores já questionam e apontam para uma obsolescência cada vez mais frequente do conceito de honra, que daria espaço às discussões relacionais à dignidade da pessoa humana.

Peter Berger defende a ideia de que o conceito de honra hoje desapareceu em razão das liberdades que foram conquistadas por homens e mulheres na contemporaneidade, já que há a “convicção de que até mesmo os membros mais fracos da sociedade têm o direito inerente de proteção e dignidade.” (BERGER, 2015, p. 14). O autor segue indicando que essas liberdades alcançam, inclusive, todas as formas de opressão racial e étnica, “a descoberta assombrosa da dignidade e dos direitos da criança; a nova sensibilidade para a crueldade, a partir da aversão à tortura até a codificação do crime de genocídio” (BERGER, 2015, p. 14), entre outras.

Assim, a ideia de honra, segundo o autor, estaria dando espaço para a ideia de *dignidade*. Para Berger (2015), especular a obsolescência do conceito de honra é algo

mais do que plausível, é desejável. Abre-se, com isso, as novas descobertas atreladas à dignidade da pessoa humana do indivíduo contemporâneo.

Enquanto isso não acontece, e as mulheres estejam atreladas a mais restrições cidadãs do que os homens, oportuno trazer os dados colhidos na pesquisa etnográfica que dão conta de demonstrar as fragilidades das mulheres nos espaços públicos que são dominados por homens. Esses espaços são palco para diversas violências, que ficam evidentes com os dados pesquisados. Assim, a próxima subseção busca apresentar as violências nascidas no âmbito urbano.

7. 3 VULNERABILIDADES URBANAS E CIDADANIA: O DESACORTINAR DAS VIOLÊNCIAS NASCIDAS NO ÂMBITO DOS DESLOCAMENTOS FEMININOS DENTRO DO ESPAÇO PÚBLICO

As violências de gênero fazem parte de relações históricas de poder. Em razão do gênero, as mulheres experimentam variadas formas de violência que podem ser físicas, psicológicas, sexuais, patrimoniais ou morais, conforme foi abordado no subcapítulo 6.2 do presente trabalho.

Butler (2019), denuncia que a precariedade de vida é intimamente ligada às questões de gênero, uma vez que está vinculada à vivência de diversas formas de violência, sejam elas no âmbito privado ou no público.

Ocorre que, em razão dessas violências que são repetidas nas velhas formas e reinventadas em novas (como é o caso do *revenge porn*⁵², por exemplo), se pode afirmar que as mulheres não gozam da cidadania em sua essência, isso porque quaisquer formas de violência são incompatíveis com a cidadania.

A violência policial e a cumplicidade do Judiciário no Brasil são os pilares de um sistema de justiça que apoiou com firmeza o regime de cidadania diferenciada em sua propagação de desigualdade. Esse sistema inclui os tribunais, advogados, polícia e prisões. Em cada uma dessas instâncias está em questão o direito a uma justiça que garante a realização de todos esses direitos. Esse direito determina se os cidadãos tem acesso a seus direitos em casos de litígios e se o acesso implica a um tratamento justo e não só a aplicação da lei. (HOLSTON, 2013, p. 366).

⁵² Divulgação de imagens de cunho sexual, geralmente na internet, para exposição e humilhação da mulher.

O medo experienciado na cidade é diferente para os homens e para as mulheres. Zygmunt Bauman (2005), na obra *Confiança e medo na cidade*, discutiu a questão de forma geral – sem a problematização do gênero –, em função do medo vivenciado por todos os cidadãos. O autor traz o papel das *classes perigosas*, que seriam aquelas constituídas pelos sujeitos *outsiders*.

Bauman (2005, p. 23) refere que a situação de marginalização hoje não é uma questão de “má sorte”, mas sim algo que possui “aparência de definitivo”. Segundo ele, “As cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização.” (BAUMAN, 2005, p. 32). Assim, atacar essa sensação de medo é tentar achar uma fórmula mágica que encontre soluções locais para problemas globais.

Percebe-se da fala do autor que é evidente a problemática pelo viés do medo que se sente em razão da existência dos *outsiders*. Para este trabalho as mulheres grafiteiras são justamente os *outsiders*, que por estarem cometendo algo que é visto como crime, geram esse medo da cidade.

Ao problematizar a questão, Bauman (2005) menciona aspectos da gentrificação, dos guetos, dos muros dos condomínios fechados e mostra como tudo isso ressalta os aspectos de exclusão. Ocorre que o autor deixa de problematizar outras formas de experienciar o medo: como, por exemplo, aquele que advém da condição do gênero.

Caldeira (2000) leciona que o medo da violência está em todas as camadas e em proporções muito significativas. Com isso, aqueles grupos que possuem mais condições e que se consideram alvo de crimes patrimoniais, buscam cada vez mais espaços que possam garantir segurança e afastam-se cada vez mais dos centros e das periferias, ocupando condomínios cercados por muros.

Enquanto o medo da violência traz consigo as consequências da gentrificação, as mulheres também assumem na urbe as experiências do medo da violência de forma diversa ao que experimenta o homem.

É como se as mulheres não pudessem ocupar esses espaços tidos como espaços masculinos. Para Butler (2019), a esfera pública se apresenta como uma oposição à esfera privada, na qual a mulher tem seu espaço reconhecido. Assim, ela busca ocupar o espaço público e que também seja conquistado o reconhecimento nesse local.

Assim, apresentam-se duas conclusões importantes: a primeira é sobre o medo que as mulheres vivenciam de ter o corpo e os bens materiais violados na cidade; e a

segunda, que mostra que as mulheres grafiteiras usam da condição de gênero para obterem uma abordagem mais *soft* da polícia.

Butler (2019) entende que a ocupação de espaços públicos por mulheres configura o pleno exercício de um direito plural e performativo à aparição nesse ambiente.

Un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político, y que, amparadose en su función expresiva y significativa, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna, más vivible, de manera que esta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas. (BUTLER, 2019, p.18).

O ocupar das ruas pelas mulheres é também mostrar sua posição de insatisfação para com as precariedades advindas a partir da condição de gênero. Uma mulher que se expõe na cidade do medo e policialesca quer dizer algo em letras garrafais: é um grito em forma de cores e formas.

Essa exposição é uma forma de reivindicação e de buscar o reconhecimento de um espaço. É uma forma de buscar um deslizar da fronteira do invisível para a fronteira do visível. “Lo que vemos cuando cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o em otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho de aparición, es decir, una reivindicación coporeizada de una vida más vivible.” (BUTLER, 2019, p. 31).

No evento *Sopa das Minas (Diário de Campo 5)*, muitos são os fragmentos que podem ser apresentados para evidenciar as angústias e aflições vivenciadas pelas mulheres em função da criminalização dos grafismos urbanos na legislação de crimes ambientais.

No referido *Diário de Campo*, já em seu início, aponta-se que o dia começa com a parceira de pesquisa *Zen* contando que estava na Delegacia de Polícia. Ela diz que foi presa pois foi apanhada na madrugada com tintas do *rolé* da noite anterior e conta que seu celular havia sido apreendido pela polícia. Por conta disso, afirma que o evento *Sopa das Minas* seria adiado.

Além da aflição de *Zen*, havia também a minha apreensão que sabedora da abordagem policial e da intolerância com os grafismos urbanos, já demonstrava medo em participar de um evento em que seriam realizadas intervenções artísticas em uma parede sem qualquer tipo de autorização.

Na hora em que ela enviou a mensagem, eu apenas conseguia pensar que na noite anterior havia mandado uma mensagem combinando que a buscaria em casa às 7h45min para ir ao evento. Nesta mensagem, ela havia agradecido a carona e comemorado, pois, indo de carro ao evento, poderia “*levar vários latões de tinta.*”

Assim, ainda deitada em minha cama, mas já sem sono, lembrava que a polícia havia retido o telefone dela, e que assim, com as tais mensagens, seria partícipe do que estava por acontecer às oito horas da manhã. Pensava em como seria a repercussão nas faculdades em que leciono ao lerem no jornal que a professora havia sido recolhida pela polícia.

Fato é que quando ela foi liberada avisou que o evento sairia mesmo assim. Há um trecho do *Diário de Campo 5*, no qual há o meu relato dos termos trazidos por Zen ao narrar a noite anterior:

Ela colocou o cinto de segurança e eu já desferi o questionamento acerca da noite anterior. Ela pouco estava preocupada com ela mesma, mas sim com a amiga Gabi, que era menor de idade e não podia sair da DP sem um maior/responsável acompanhando.

Seguimos. Ela contou da abordagem da PM. Disse que o “rolé” já estava encerrado, mas que a turma se dirigiu até o Parque Itaimbé para fumar. Fizeram muito barulho. A guarda municipal chegou. Todos correram. Ela e a amiga Gabi resolveram se esconder. Os guardas passavam ao lado com a lanterna e elas estavam com muito medo. Ficaram lá agachadas e no escuro por vários minutos e não aguentaram mais. Quando saíram do esconderijo, os policiais – chamados por elas de “homes” – fizeram a abordagem. Tomaram suas coisas para si. Falaram que iriam até a DP. Zen disse que se negava entrar no carro sem uma PM mulher. Eles chamaram uma PM mulher e foram. Fizeram o BO e apreenderam o celular de ambas. O celular – que ficou na DP – continha a prova de outros “rolés” e fotos íntimas. (DIÁRIO DE CAMPO 5 – Apêndice G).

Zen me contou – com certo regozijo – que os policiais já a reconheciam pelo nome, tamanhas as oportunidades que já havia sido abordada por eles. A referida menor de idade era Nazo. Cinco minutos depois de eu chegar no local do evento com a Zen chegou Nazo: uma menina morena, cabelos curtos, de bermuda curta e camiseta. Usava uma mochila nas costas. Avistou a Zen, sorriu e disse: “*Caralho, que noite louca! Meu irmão teve que me buscar. Os ‘home’ ficaram com meu telefone.*” Neste momento Zen nos apresentou. Nazo me olhou com normalidade, nem espanto, nem alegria. Levantei para dar um abraço. Ela sorriu e disse que estava cheirando à Delegacia de Polícia e que iria para casa tomar um banho para depois voltar.

Como pesquisadora, eu apenas estava realizando a observação participante e mesmo assim senti as tensões nas duas camadas: a primeira, porque o graffiti estava

sendo realizado em um bairro muito afastado, e a segunda, porque estava com medo da abordagem da polícia.

Aquele evento era uma forma de manifestação pública daquelas mulheres. Nesse sentido, Butler (2019, p. 86) é cirúrgica ao indicar que:

[...] podemos observar como el espacio público existente es ocupado por personas que no tienen derecho a reunirse allí, que salen de zonas de no aparición para transformar-se en cuerpos que se exponen a la violencia y a la muerte cuando se congregan y permanecen en un lugar.

Ocorre que esse ocupar das ruas não é, como já dito, apenas um ocupar que pressupõe a coragem de estar na rua e ter de enfrentar a polícia. É mais. É viver o medo de ser atacada e violentada sob outras formas que os homens não cogitam experimentar.

Das falas das parceiras de pesquisa, percebeu-se que as violências que amedrontam as mulheres não são as policiais, mas sim aquelas violências cotidianas que são experimentadas por todas as mulheres. As tensões narradas foram muitas, e foram narradas de forma equânime no Brasil e em Portugal e merecem ser analisadas de forma categorizada, uma vez que os relatos se repetiram em muitas oportunidades no que tange à abordagem da polícia.

No tocante à temática, *Danse127* indicou que:

Penso que ser mulher neste caso representa alguma vantagem, pelo menos a partir da minha experiência até hoje e também de algumas experiências que algumas amigas minhas já viveram. Das vezes que fui abordada pela polícia acompanhada apenas por raparigas, as situações foram muito mais “descontraídas” pelo simples facto de haver da parte da polícia, mais facilidade em “perdoar” ou deixar passar. Maior parte das vezes sou identificada e eles podem apreender o material, houveram (sic) vezes em que nenhuma das duas coisas foram feitas, até houve uma amiga que uma vez conseguiu que a polícia fosse controlar a “missão” dela no dia seguinte. Também aconteceu o oposto com outra amiga que, numa fuga na linha do comboio, se escondeu nuns arbustos e um polícia sem saber que se tratava de uma rapariga, atingiu-a com um pontapé na cara, partindo do princípio que era um rapaz e logo a partir disto, pode-se concluir que a postura difere consoante o sexo da pessoa apanhada. Até quando sou identificada em grupo e estamos raparigas presentes, penso que a forma de lidarem conosco é muito mais calma. Neste ponto, penso que também ajuda sermos mais velhos, quando partem do princípio que somos miúdos e vamos fugir, e não o fazemos. Mas vamos sim falar calmamente e explicar, quando possível, o nosso ponto de vista que, por norma, é sempre estamos a pintar aqui no fim do mundo onde não estamos a prejudicar ninguém, neste sítio abandonado, em

vez de o estarmos a fazer na fachada de um prédio onde teria muito mais visibilidade. (Grifo meu).

Percebe-se que nessa entrevista com a parceira portuguesa, fica evidente que a abordagem da polícia é mais contida quando se trata da abordagem com o sexo feminino. No *Diário de Campo 10*, que retratou a minha conversa com duas meninas do graffiti ilegal de Lisboa, houve o relato de que elas, inclusive, vestiam roupas mais provocantes para facilitar o contato com os policiais:

Logo de início *Danse* refere que ser mulher na cidade policialesca facilita muitas questões, pois, segundo ela, a polícia “pega mais leve” com mulheres. Relatou que as meninas costumam ainda usar roupas curtas e coloridas nos dias do *job* e, segundo ela, “é porque não são bobas”. Fazendo alusão ao uso do corpo como arma em relação ao policiamento. Disse que por mais que a polícia pegue mais leve com as mulheres, raros os casos que conhece nos quais alguém sofreu em Lisboa sanções pela prática dos grafismos ilegais. Ela mesma já foi abordada pela polícia algumas vezes, mas o máximo que aconteceu foi perder suas latas de tinta. (DIÁRIO DE CAMPO 10 – Apêndice Q).

Não foi diferente o relato da portuguesa *Snow*, que indicou que “as raparigas têm mais sorte que os rapazes”. A portuguesa *Patrícia Mariano* narra uma experiência que também traz a “sorte” como fundamento para a ausência de violência policial.

Uma vez até cheguei a ser apanhada pela polícia, mas tive sorte. Penso que neste caso ser mulher deu muito “jeito”. Trataram-me bem e não apresentaram queixa. O portão que na altura estava a pintar, pertencia a uma empresa (no Beato) apesar de parecer completamente abandonado (eu jamais pintaria algo na casa de alguém sem que a pessoa o quisesse). Na hora, a polícia não me apreendeu o material e sugeriu que eu falasse com os diretores da empresa. Enviei logo um e-mail e eles gostaram tanto que me pediram que acabasse a pintura.

Ela deixou claro ser “evidente” que ser mulher neste tipo de situação torna a abordagem dos agentes policiais muito menos severa. *Patrícia Mariano* ainda referiu que “por mais feminista que seja (e sou mesmo), confesso que me aproveitei.” Contudo, referiu que imagina que a abordagem com quem faz pixo ou *bombing* devesse ser mais severa, em que pese isso não tenha sido confirmado pelas parceiras do graffiti ilegal, que retrataram uma abordagem *soft* por parte dos policiais.

Maria Imaginário, também parceira de pesquisa em Portugal e hoje vinculada ao graffiti legal, referiu que quando praticava graffiti ilegal:

*Na minha experiência pessoal quase sempre senti que é uma vantagem ser mulher. **De todas as vezes que fui interceptada pela polícia, por estar a praticar a minha arte de forma ilegal sempre fui bem tratada, ao contrário dos relatos que tenho dos meus colegas do sexo oposto.** (Grifo meu)*

No Brasil os relatos foram um tanto quanto diferentes e se demonstrou que a violência na abordagem policial é um fator existente, bem como ficou desarticulado que a aceitabilidade dos grafismos no Brasil possui outros olhares. A fala de *Bruja* é importante para iniciar a contraposição:

Não sei como é em Lisboa mas aqui é péssima a abordagem da polícia. Totalmente despreparada e violenta, não sabem nem do que tão te acusando. Acredito que por ser mulher branca, a abordagem é mais suave do que para as manas pretas, mas já sofri agressão física e verbal. Tenho medo da polícia igual tenho medo de bandido na rua. E é por isso que procuro evitar de pintar no vandal⁵³. A pixação foi o que despertou meu lado artístico e é o que me identifico, mas pretendo me desenvolver em outras áreas, não tô por me incomodar com porco⁵⁴.

Percebe-se do relato de *Bruja*, diferentemente do que foi narrado em Portugal por todas as parceiras de pesquisa, que a mesma acredita que a abordagem com ela tenha sido menos violenta em razão de ela ser branca, e não mulher. Mesmo assim, indicou que já sofreu agressão física e verbal.

Zen, por sua vez, referiu que consegue identificar uma abordagem diferente para o homem e para a mulher, uma vez que percebe que a abordagem em relação à mulher é menos violenta. Algo que chama atenção, é que assim como *Bruja*, *Zen* traz à tona a questão do racismo, deixando claro que com ela é diferente pois seu local de fala é o de uma “mulher branca e de classe média”. Ao narrar sua experiência assim destacou:

*Assim, já fui bem xingada e em algum momento da função de ser abordada, ser levada pro UPA e depois pra DP, sempre vai ter alguém que vai abusar da autoridade e te destratar, etc., **pois as pessoas aqui em Santa Maria detestam arte urbana.** Eu tenho amiga que já passou até por “**revista íntima**”, **que já apanhou**, etc. Vai depender muito da particularidade da situação, da sua aparência, e do que você tava pintando, com quem e que horas. Então, é complicado falar em vantagem, quando na verdade eu sei que as vezes que fui*

⁵³ Termo relacionado ao pixo e ao graffiti não autorizado.

⁵⁴ Termo utilizado para fazer referência aos policiais.

*aliviada foi mais por eu ter um discurso de arte educadora, de universitária, ser branca e ter pinta de patricinha. **No entanto, sempre teve pelo menos uma pessoa me mandando calar a boca ou me chamando de vadia ou algo do tipo em algum momento do episódio todo. Se eu pegar o exemplo da minha amiga que “sofreu revista íntima”, eu não consigo vislumbrar uma vantagem, por que o menino que tava com ela “só” apanhou (e muito), enquanto ela, apanhou e foi molestada (única e exclusivamente por ser mulher) – o mais bizarro dessa história é que ela nem tava pichando, na verdade, ela tava saindo de casa e tinha um pessoal conhecido dela (do bloco de lutas da z.o. eu acho) pichando o antigo nacional ali da esquina da Rua Professor Braga, e tavam apanhando duns p2. (Grifo meu)***

O relato de *Zen* denuncia uma violência diferente da narrada em Lisboa: no Brasil, há polícias que se aproveitam da condição de gênero para abusar sexualmente das grafiteiras, utilizando da *revista íntima*, que deveria ser no mínimo realizada por uma mulher se fosse o caso. Mesmo assim, não é preciso muito conhecimento para saber que muito dificilmente uma lata de tinta spray estaria introduzida na vagina de uma grafiteira.

Como já referido no início desta seção, as violências contra as mulheres assumem muitas roupagens. Há o relato de violência física, mas também chama muito a atenção o relato da violência moral, uma vez que se percebe da fala de *Zen* que os policiais a chamam de “vadia”. É justamente a ideia de que uma mulher na rua, à noite, grafitando, não tem honra e, portanto, a conclusão imediata é a de que elas são desonradas, vadias, prostitutas, o que representa uma visão retrógrada e desrespeitosa com as profissionais do sexo, que vem dos policiais e da sociedade em geral. *Zen* traz outro importante relato ao referir que:

*[...] passei por alguns episódios, todos muito desagradáveis e desgastantes, mas nunca tive minha integridade física violada. O último tava eu e a Glu pintando num lugar mais que abandonado e **uns vizinhos bolsonaristas de um prédio chamaram a GM e ficaram filmando a gente ser abordada. Perdi todo meu material de pintura e o B.O não deu em nada porque eu tinha autorização, só não em mãos. Além do prejuízo material, esse fato abalou muito meu emocional, pois meu filho ainda mamava na época e eu saí rapidinho só pra pintar um, e já ia voltar pra dar mamá, quando no fim tive que passar por uma situação muito estressante e humilhante e ainda ser filmada... Ahh e o agente da prefeitura foi lá me multar, então recebi a multa uns dias depois e tô com mais essa dívida, pois não tive a força de ir atrás de contestar... Alto transtorno. Sinto medo de ser abordada, porque sempre é uma energia muuuuito ruim que é direcionada pra você, é um transtorno porque você é processado né, fica com a ficha suja, tem que pagar***

serviço comunitário, pagar multa ou ficar no SPC, etc. É muita incomodação. (Grifo meu).

Essa segunda fase do relato evidencia novas experiências, todas igualmente vexatórias. As grafiteiras foram abordadas por uma denúncia e, ao chegarem, os guardas perceberam que estavam sendo filmadas e, certamente, com a força das redes, sabiam que estariam em minutos com a imagem exposta nas redes sociais.

Além disso, possuíam autorização para pintarem no local, mas certamente não foi perfectibilizada uma autorização formal. Mesmo com seu depoimento, os guardas às ficharam, enviaram multa e *Zen* sequer contestou a multa administrativamente, pois sabe exatamente o que enfrentará: um desacreditar de sua voz que, muito provavelmente, à levará a uma condenação ao final de toda a análise.

Por sua vez, *Gatuna* refere que foi apanhada pela polícia em duas oportunidades e que em ambas foi denunciada por crime ambiental:

*[...] Na primeira vez eu estava escrevendo numa placa na rua e o carro da Brigada Militar veio, saíram 4 homens com armas de um metro de tamanho, digamos... Era enorme. Fizeram toda aquela cena de mão na cabeça, tirar tudo que tem dos bolsos, tentaram nos revistar e não deixamos, foi horrível. **Acredito que por sermos mulheres eles se sintam de alguma forma mais superiores ainda...** São machistas. Não sei se representa mais vantagem ou não, depende dos homens fardados: **a roleta pode girar e eles tentarem te estuprar se você é mulher**, a roleta pode girar e eles podem te espancar, te matar, se você é homem, tem muito caso de pessoas que apanharam da polícia, mulher assediada. Nunca aconteceu comigo, mas eu não gosto deles. (Grifo meu).*

Mais uma vez é apresentada uma experiência que dá conta de indicar que os policiais homens se sentem superiores, ou seja, é denunciado o jogo de poder que é evidente nessas abordagens. Na sequência de sua fala, *Gatuna* depõe que:

*Desde que fui abordada pela polícia, percebi que sempre acho que os seguranças estão me seguindo, **ficou algo dentro de mim como um trauma**. Eu vejo a luz do carro deles, e antes mesmo de pensar meu corpo entra em alerta, fica com medo. É ruim isso, fica no inconsciente. *Aí tá um dos motivos de eu parar e voltar com a pichação, é muito arriscado [...]* (Grifo meu).*

O que se resgatou da pesquisa etnográfica e da análise feita no capítulo 4, é que em Lisboa existe uma evidente valorização da arte urbana, mesmo que

criminalmente as legislações sejam muito parecidas. Já no Brasil, existe um rechaço estético fortemente mais marcado e evidente.

Ainda, há que se destacar a questão do racismo que foi como um fator que modifica a forma de abordagem. Enquanto as parceiras de Lisboa, em sua totalidade, narram uma abordagem menos agressiva em razão do gênero, as parceiras brasileiras narram episódios de abordagem mais leve em razão da raça e da classe.

Essa também é uma importante questão, visto que a discriminação de gênero não é igual para todas as mulheres: as mulheres negras e de classes marginalizadas sofrem novas experimentações de violências. Tal enfoque é destacado na obra *Mulheres, Raça e Classe*, de Angela Davis (2016)⁵⁵, que trata de destacar as formas de opressões vivenciadas por mulheres negras desde a escravidão, defendendo a ideia de que não é possível falar do feminismo sem falar do racismo e das relações opressoras de classe.

O estar na urbe, nesse ambiente, representa para as mulheres o desvelar e o enfrentar de muitas questões. Para Butler (2019), essas lutas que intervêm na organização espacial do poder, que rompem com as distribuições e organizações dos espaços, são manifestações que servem justamente para romper barreiras. Segundo a autora:

Sabemos que aparecer quiere decir presentarse ante alguien, y que nuestra aparición há de ser registrada por los sentidos, no solo por los nuestros, sino por los de otra persona. Si aparecemos tenemos que ser percibidos, es decir, nuestros cuerpos han de ser vistos y nuestras verbalizaciones oídas; em definitiva, em cuerpo debe entrar em el campo visual y auditivo de otra persona. (BUTLER, 2019, p. 89).

Essa discussão é relevante na contemporaneidade vivenciada no urbano, quando se problematiza a questão a partir dos construtos de Caldeira (2000), já que essa denuncia o fato de que os muros que sobem cada vez mais altos para “garantir” a segurança da classe média e alta, estão diminuindo cada vez mais a convivência de todos em espaços públicos abertos.

Ou seja, quer-se dizer que muitos sequer percebem as paredes coloridas dos centros. Trata do que Caldeira (2000) chamou de homogeneização do espaço, produzido pela segregação hoje vivenciada. Essa homogeneização impede o

⁵⁵ Originalmente publicada em 1981.

vislumbrar dos contrastes sociais e pode, com o tempo, intimidar essas manifestações em espaços públicos.

Mesmo indicando tais questões, a conclusão é de que o graffiti ilegal é, sim, um palco, enquanto o spray – e a lata de tinta – podem ser vistos como uma espécie de microfone que denuncia a busca pela equidade de gênero em todos os espaços. No caso do graffiti ilegal, essas mulheres são vistas e ouvidas, pois, sua inserção é uma forma de diálogo.

Evidenciou-se, ainda, que as violências vivenciadas pelas mulheres são diferentes em Lisboa e em Santa Maria no que tange à abordagem policial, contudo, persiste em ambos espaços o interesse em mostrar que aqueles espaços não são masculinos e que elas serão vistas e ouvidas.

O empoderamento feminino é um retrato do feminismo contemporâneo, que dá conta de demonstrar que não há espaços masculinos ou femininos, mas sim espaços a serem ocupados sem distinção. Ou seja, as mulheres se organizam apesar da sociedade estruturalmente patriarcal e o estar na rua é uma forma de resistência às opressões de gênero que são postas. Essa ocupação do espaço público abre espaço para que novas mulheres ali estejam.

De pincel em pincel, de tinta em tinta, sabe-se da forte presença dessas mulheres em torno da urbe. Da invisibilidade, elas saltam para o reconhecimento e para a notória emancipação dentro desse espaço ainda tão masculinizado (ao que parece, por pouco tempo!).

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese apresentou como tema central de análise a emancipação feminina no espaço público por meio dos grafismos urbanos, tendo como referência um estudo etnográfico na cidade de Santa Maria, no Brasil, e na cidade de Lisboa, em Portugal, no período compreendido entre 2017 e 2020.

Conforme prometido na introdução, buscou-se responder os seguintes problemas de pesquisa:

a) A prática de grafismos urbanos configura um mecanismo apto a fortalecer a emancipação feminina a partir dos construtos da Teoria do Reconhecimento e do Direito à Cidade?

b) Quais as vulnerabilidades experimentadas pelas mulheres na cidade policialesca e quais as violências descortinadas que mutam a sua noção de cidadania?

c) O que muda e o que permanece ao analisar as questões de gênero e de grafismos urbanos ilegais no contexto de Santa Maria/Brasil em face aos desdobramentos da pesquisa em Lisboa/Portugal?

Com a construção teórico-etnográfica apresentada, foi possível responder aos três problemas que nortearam o presente trabalho.

Com relação à primeira questão, o capítulo 6 trouxe a compreensão do alcance da Teoria do Reconhecimento de Axel Honneth, que assume uma interpretação baseada na luta de classes e também no feminismo. Ficou evidenciado que a dinâmica proposta por Honneth (2003) muito se aproxima da ideia da luta de classes, uma vez que defende a luta pela dignidade humana e pelo reconhecimento de valores culturais.

Assim, o autor defende a existência do que chama de níveis de reconhecimento, e no que tange aos referidos níveis, um merece destaque. Nesse sentido, o segundo nível abordado pelo autor é aquele imbricado ao *direito*, que está ligado ao *status* do indivíduo. Com isso, ao ter de encaixar-se em padrões preestabelecidos, os sujeitos sofrem violências e desrespeitos, que os levam a uma desvalorização social, que por sua vez, ocasiona a privação de direitos.

Esse sentimento de desvalorização experienciado pelas mulheres, quando em processo de comparação ao lugar de reconhecimento social dos homens, ficou muito claro no discurso das mulheres grafiteiras tanto no Brasil quanto em Portugal, uma

vez que em diversas oportunidades as parceiras narraram que o *ser mulher* na rua, em situação de risco em razão da atitude criminalizada, é um fator que as coloca em um lugar de desvalorização constantemente.

A mulher que se arrisca na cidade policialesca praticando um ilícito e colocando a performatividade de seu corpo à mercê dos medos do estar na cidade, resiste à estrutura patriarcal que ainda possui raízes fortes no âmbito social. O reconhecimento que essas mulheres experimentam, lhes retira de um patamar que até então era de invisibilidade.

A desvalorização vivenciada pelas mulheres é levada até os estudos da criminologia cultural que, no âmbito do Direito, se dedica a estudar a influência cultural no cometimento de crimes. Esses estudos também colocam o homem como centro do graffiti. É como se as mulheres experimentassem um *não lugar* ou como se estivessem ocupando um espaço não pertencente a elas, um local em que não deveriam estar.

Acontece que o Direito deve ser amplo o bastante para abarcar os interesses de todos os participantes da comunidade, que deveriam ter acesso a um mínimo básico de garantias de bens fundamentais. Dentre essas garantias, está o Direito à Cidade.

É inegável que dentro do âmbito urbano há muita segregação e, por conseguinte, há a busca pelo espaço por parte destes que são os chamados excluídos urbanos ou *outsiders*. A mulher, por sua vez, experencia a cidade sob outro vértice de exclusão que se soma aos demais: o da violência de gênero.

O que se tem no âmbito social é que a violência contra a mulher, apesar de todos os esforços, ainda é um fenômeno perceptível. Perceber que as grafiteiras estão adentrando um espaço até então visto sob a ótica masculina, é perceber um grito contra o medo e a intimidação.

É compreender que essa é sim uma forma de reivindicação e quando se pensa no âmbito da mulher grafiteira, se reivindica ainda uma nova lógica: a lógica que busca um Direito à Cidade para as mulheres.

Com isso, o Direito à Cidade precisa ser também feminista.

Conforme referido no trabalho, apesar de toda a tentativa da experiência do viver e do sentir a urbe em sua plenitude, não se pode olvidar das violências de gênero que fazem com que as mulheres, enquanto cidadãs, não possam desfrutar da cidade da mesma forma que os homens. Esse é o motivo pelo qual as epistemologias

feministas cada vez mais ganham espaço buscando ampliar a complexidade do (re)pensar das políticas diárias, que colocam a mulher em situações de subalternidade.

Nesse sentido, se pode começar a responder o segundo problema de pesquisa, isso porque as mulheres grafiteiras, sob diversas óticas, buscam essa resistência às estruturas de poder e de dominação, que de forma sistêmica estão presentes no cotidiano, tanto na esfera privada quanto na pública.

A performatividade das mulheres na urbe garante a sua emancipação, já que sem condições igualitárias, o conceito de cidadania fica vazio. Como visto, a história da cidadania é uma história de lutas e de reivindicações, que estão diretamente vinculadas a processos democráticos. Contudo, mesmo com conquistas de previsões legislativas, sabe-se que a respeitabilidade e garantia dos direitos das mulheres está longe de se perfectibilizar.

Quer se dizer com isso, que apesar das lutas do movimento feminista, que alcançam as mulheres engajadas e não engajadas no movimento, ainda há muito a avançar. A mera garantia de equidade prevista no texto constitucional, não se presta a permitir que as mulheres experimentem a cidade da mesma forma que homens. Isso, sem deixar de mencionar que em razão das interseccionalidades, as mulheres ainda vivenciam dificuldade atreladas a sua raça, condição sexual e classe social (AKOTIRENE, 2019).

Esse sentimento está atrelado ao sentir-se *cidadã*. Com isso, no capítulo 7 foi apresentada a conceituação de *cidadania insurgente*, com a qual se pode fazer a ligação com o graffiti ilegal, pois, assim como o funk e o rap, os grafismos urbanos também aparecem como uma forma de reivindicação. Como defendido nessa tese, trata-se da subversão dos códigos de um lugar, de ir além do preestabelecido em contrato social que não foi assinado por todos.

Assim, quando as mulheres grafiteiras estão buscando espaço dentro de um ambiente reconhecidamente masculino e próprio da esfera pública, estão enfrentando diversos estereótipos de gênero historicamente construídos. Diz-se isso porque os sistemas jurídicos, religiosos, econômicos e familiares são todos pautados na ótica da inserção da mulher em determinados papéis, maioria deles, retrógrados.

Com relação ao terceiro problema de pesquisa, tem-se que o ocupar das ruas pelas mulheres serve para mostrar e firmar sua posição de insatisfação para com as precariedades advindas a partir da condição de gênero.

As grafiteiras estão inseridas no que algumas teóricas feministas intitulam de Quarta Onda do movimento feminista (HOLLANDA, 2019). A resistência delas na cidade, em um espaço tão masculino, faz compreender que a luta é por uma equidade que pare de diferenciar o que é um espaço a ser ocupado por homens e o que é um espaço a ser ocupado por mulheres. Os espaços são de todes⁵⁶!

Como relatado no decorrer do trabalho, da pesquisa etnográfica, restou demonstrado que é comum o sentimento de não pertencimento ao lugar, uma vez que ficou destacado que as mulheres buscam justamente o seu direito de estar em um espaço reconhecidamente masculino. Contudo, nem tudo são semelhanças, uma vez que as violências vivenciadas na cidade policalesca não são as mesmas no Brasil e em Portugal.

O relato das grafiteiras de Santa Maria denuncia uma violência oposta à narrada em Lisboa: no Brasil, os policiais tendem a se aproveitar da condição de gênero para abusar sexualmente das grafiteiras, utilizando da revista íntima. Além da evidência da narrativa que dá conta de mostrar outras violências morais, com xingamentos que remetem à desvalorização do corpo da mulher. Ou seja, as violências contra as mulheres assumem muitas roupagens.

Ainda, há que se destacar nesse momento a questão do racismo que foi narrada como um fator que modifica a forma de abordagem no Brasil e que não aparecera em nenhuma fala no contexto português. Enquanto as parceiras de Lisboa, em sua totalidade, narram uma abordagem menos agressiva em razão do gênero, as parceiras brasileiras narram episódios de abordagem mais leve apenas em razão da classe e da raça (e não do gênero).

Viver a cidade em todas as suas possibilidades é algo impensável para as mulheres na contemporaneidade. O medo das violências de gênero impede que a mulher ande na rua sem o receio de ter o seu corpo violado. Mesmo assim, as grafiteiras subvertem essa ordem e usam da performatividade dos seus corpos para ocupar espaços que também são delas, mas que graças às estruturas moldadas pela sociedade patriarcal, eram ocupados comumente, e quase majoritariamente, por homens.

⁵⁶ Marcia Tiburi (2018), com a obra *Feminismo em Comum: para todas, todes e todos*, defende a ideia de que o feminismo apenas poderá ser uma ferramenta democrática se for explorado por todas, todes e todos. Ela usa o todes com “e” ou invés de com “x” (todxs), uma vez que pessoas cegas podem ter dificuldade ao utilizarem softwares de leitura de tela.

A grafiteira busca, ao ocupar e ao colorir o espaço público, o seu Direito à Cidade. O feminismo da Quarta Onda (HOLLANDA, 2019) ressignifica reivindicações já caras ao movimento feminista a respeito da retirada das mulheres do espaço privado e sua ocupação do espaço público, essa onda traz consigo essa ruptura, esse pensar os espaços de forma homogênea, despido de construções de gênero.

A experiência que faz a mulher sair de um patamar de invisibilidade está diretamente ligada à sua busca pelo reconhecimento, ou seja, pela sua incansável busca pela emancipação e equidade.

Uma mulher com um pincel ou uma lata de tinta na mão traz um recado importante: estamos aqui, nos vejam, nos leiam, nos engulam!

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

_____. **Fotoetnografia**: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre. Tomo Editorial; Palmarinca: 1997.

ACSELRAD, Henri. Sentidos da Sustentabilidade Urbana. *In*: ACSELRAD, Henri. (Org.) **A duração da cidade**: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 27-56.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria Estética**. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AHMED, Flávio. A cultura e o lazer na perspectiva da sustentabilidade das cidades. *In*: AHMED, Flávio; COUTINHO, Ronaldo. (Orgs.) **Cidades Sustentáveis no Brasil e sua tutela jurídica**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2009.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais/ Coordenação Djamila Ribeiro).

ALOMAR, Jordi Sanchés-Cuenca. Habitação social e o Direito à Cidade: parâmetros de avaliação de políticas e programas. *In*: VIII SEMINARIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN URBANISMO, 8., 2016, Barcelona/Balneário Camboriú. **Anais [...]**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya; Balneário Camboriú: Universidade do Vale do Itajaí, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2XiiHmv>. Acesso em: 22 set. 2020.

ARCE, José Manuel Valenzuela. **Vida de barro duro**: cultura popular juvenil e grafite. Tradução de Heloísa Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

ATLAS SOCIAL DE LISBOA. **Atlas Social**. Lisboa, Portugal: Câmara Municipal – Pelouro dos Direitos Sociais, IGOT-UL, PUC-SP, Geometral, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34NIRSk>. Acesso em: 27 dez. 2020.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 2, maio/ago. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2L9w9qo>. Acesso em: 26 out. 2020. Documento eletrônico sem paginação.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGER, Peter. “Sobre a obsolescência do conceito de honra”, seguido de “Duas notas de rodapé sobre a obsolescência da honra”. Tradução de Mauro Guilherme

Pinheiro Koury. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 14, n. 41, p. 7-20, ago. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2XBLDGs>. Acesso em: 15 dez. 2020.

BERNER, Vanessa Oliveira Batista; MELINO, Heloisa. Perspectivas feministas e movimentos sociais: uma abordagem fundamental para o planejamento Urbano. **Revista de Direito da Cidade**, v. 8, n. 4, p. 1868 – 1892, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bLOXgV>. Acesso em: 22 set. 2019.

BIAGINI, Hugo E. **La contracultura juvenil: de la emancipación a los indignados**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cidadania e direitos: aproximações e relações. *In*: BOTELHO, André, SCHWARCZ; Lilia Moritz (Orgs). **Cidadania, um projeto em construção** – Minorias, justiça e direitos. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p. 8-27.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/2KyNHLW>. Acesso em: 18 jul. 2020.

_____. **Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Estabelece o Código Penal. Promulgada em 07 de dezembro de 1940. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/2MCe8S9>. Acesso em: 8 set. 2019.

_____. **Decreto nº 6.514, de 22 de junho de 2008**. Dispõe sobre as infrações e sanções administrativas ao meio ambiente, estabelece o processo administrativo federal para apuração destas infrações, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/2Xe2uPI>. Acesso em: 7 set. 2019.

_____. **Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/2KVbOoX>. Acesso em: 28 jan. 2019.

_____. **Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984**. Institui a Lei de Execução Penal. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: <https://bit.ly/38SK0e1>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. **Lei nº 9.099, de 26 de setembro de 1995**. Dispõe sobre os Juizados Especiais Cíveis e Criminais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: <https://bit.ly/2LYd9LP>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3nlpvdl>. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Lei Maria da Penha. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de

Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3swxNmN>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. **Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/38hUN16>. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. Ministério da Justiça e Segurança Pública. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – Infopen Mulheres, 2ª edição**. Brasília, DF: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/35e2N0Q>. Acesso em: 19 out. 2020.

_____. Ministério da Justiça. **Portaria Interministerial nº 210, de 16 de janeiro de 2014**. Institui a Política Nacional de Atenção às Mulheres em Situação de Privação de Liberdade e Egressas do Sistema Prisional, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: <https://bit.ly/3nZqS2l>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. **Projeto de Lei nº 985/2015**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1988, para majorar as penas ali previstas para o crime de pichação de edificação ou monumento urbano e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3niwBQb>. Acesso em: 8 set. 2019.

_____. **Resolução conjunta nº 1, de 15 de abril de 2014**. Conselho Nacional de Combate à Discriminação. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: <https://bit.ly/3bLG8gL>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BUSANELLO, Elisabete; ANGELIN, Rosângela. Direitos humanos e mulheres nos parlamentos: reflexões a partir das teorias da redistribuição econômica e do reconhecimento identitário sob o enfoque da política de cotas eleitorais. *In*: CONGRESSO ESTADUAL DE TEOLOGIA, 2., 2015, São Leopoldo. **Anais** [...]. São Leopoldo: EST, v. 2, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3oRPHhW>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BUTLER, Judith. **Cuerpos Aliados y Lucha Política**. Hacia una teoría performativa de la asemblea. Buenos Aires: Paidós, 2019.

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CALDEIRA, Teresa. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. **Galeria de Arte Urbana (GAU)**. Lisboa: Departamento de Património Cultural, Direcção Municipal de Cultura, Câmara Municipal de Lisboa, 2016. Disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>. Acesso em: 13 dez. 2018.

CAMPOS, Ricardo. Arte Urbana, poderes públicos e imagem da cidade: o caso de Lisboa. *In*: 19º CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 19., 2019, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2019.

_____. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Tradução: Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. São Paulo: Contexto, 2019.

_____. **O espaço urbano**: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: Labur Edições, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. Interesses contra a cidadania. *In*: DAMATTA, Roberto *et al.* **Brasileiro**: Cidadão?. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. p. 87-126.

CARVALHO, Salo de. **Antimanual de criminologia**. São Paulo: Saraiva, 2014.

_____. **Criminologia Cultural e Rock**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **A sociedade em rede**. A era da informação: economia, sociedade e cultura. Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO (CMMAD). **Nosso futuro comum**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Catálogo de Teses e Dissertações**. Capes, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2s6EBgL>. Acesso em: 15 dez. 2020.

CORRÊA, Maurício de Vargas; ROZADOS, Helen Beatriz Frota. A netnografia como método de pesquisa em Ciência da Informação. **Encontros Bibli**: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Florianópolis, v. 22, n. 49, p. 1-18, maio/ago., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/37EWlld>. Acesso em: 16 out. 2020.

COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p.1-20, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3pm2WqL>. Acesso em: 23 jul. 2019.

CUNHA, Edson de Jesus Melo; CONTE, Daniel. O imaginário cultural judaico na formação da escrita literária kafkiana. **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, v. 2, p. 67-76, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2KTecMc>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro, 1997.

_____. Um indivíduo sem rosto. *In*: DAMATTA, Roberto *et al.* **Brasileiro: Cidadão?**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992.p. 1-32.

D'ÁVILA, Manuela. **Por que lutamos?** Um livro sobre amor e liberdade. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência** – gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Anna Blume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto, 1998.

_____. Juventude, exclusão e a construção de políticas públicas: estratégias e táticas. *In*: MENDONÇA FILHO, Manoel. NOBRE, Maria Teresa. (Orgs). **Política e afetividade: narrativas e trajetórias de pesquisa** [online]. Salvador: EDUFBA; São Cristóvão: EDUFES, 2009.

DIÓGENES, Glória; CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornélia. As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação). **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 11-24, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/38Wbzlk>. Acesso em: 28 dez. 2020.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. (Orgs). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA; Joinville: Editora Letradágua, 2016. Cap. 1, p. 21-66.

FARIAS, Carlos Lemanski. **O processo de ocupação da periferia urbana em Santa Maria - RS**: o caso do bairro Nova Santa Mata. 2011. 166f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Programa de Pós-Graduação em

Desenvolvimento Regional, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2KRObx6>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FEME. Festival Mulheres no Graffiti/ES. Facebook: festivalfeme. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalfeme/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FERNANDES, Larissa Dutra; BARBOSA, João Guilherme Machado. Pichação como manifestação cultural: arte ou vandalismo? *In: I SIMPÓSIO MINEIRO DE GEOGRAFIA – DAS DIVERSIDADES À ARTICULAÇÃO GEOGRÁFICA*, 1., 2014, Alfenas. **Anais** [...]. Alfenas, MG: Unifal, 2014. p. 381-384. Disponível em: <https://bit.ly/38i4Gf7>. Acesso em: 9 set. 2019.

FERRELL, Jeff. **Crimes of style**: Urban graffiti and the politics of criminality. New York: Garland, 1993.

_____. Tédio, Crime e Criminalidade. *In: ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da et al. Explorando a Criminologia Cultural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 38-47.

_____. Tédio, Crime e Criminologia: um convite à criminologia cultural. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**. São Paulo, v. 82, n. 82, p. 339-360, jan./fev. 2010.

FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Criminologia cultural**: um convite. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

_____. **Cultural Criminology**. Londres: Editora Sage, 2012.

FLEURY FILHO, Luiz Antônio. Sair da periferia do mundo. *In: DAMATTA, Roberto et al. Brasileiro: Cidadão?*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. p. 219-244.

FREITAS, Juarez. **Sustentabilidade**: direito ao futuro. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

GALERIA DE ARTE URBANA. Facebook: galeriadearturbana. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3iifahS>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GARBIN, Elisabete Maria; PEREIRA, Angélica Silvana. Juventudes caricaturizadas: novas sociabilidades nas ruas. *In: VIII REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR: DIVERSIDAD Y PODER EN AMÉRICA LATINA*, 8., 2009, Buenos Aires. **Anais** [...]. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2009. p. 1-10.

GEBERA, Osbaldo Washington Turpo. La netnografia: um método de investigación en internet. **Revista Iberoamericana de Educación**, v. 47, n. 2, p. 1 -10, oct. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2WHMg xv>. Acesso em: 16 out. 2020.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Mércio Pereira. O caminho brasileiro para a cidadania indígena. *In*: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.) **História da cidadania**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 419-445.

GOOGLE MAPS. **Ginásio Oreco**. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2LBjw7S>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GRAFFITI MULHER CULTURA DE RUA!. Página Grupo Facebook. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/190887731044570>. Acesso em: 22 dez. 2020.

GRAFFITI QUEENS. Página Grupo Facebook. 2020 Disponível em: <https://www.facebook.com/queensgraffiti>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GRAFFITI SÓ MINAS. Página Grupo Facebook. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1017672458303885/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

HARVEY, David. **O Direito à Cidade**. Lutas Sociais, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/38ph4tO>. Acesso em: 22 set. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Falo eu, professora, 79 anos, mulher, branca e cisgênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista** – arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HOLSTON, James. **Cidadania Insurgente**. Disjunções da democracia e da modernidade no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003 [1992].

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades e Estados**: Santa Maria. IBGE, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3nJKJTK>. Acesso em: 22 dez. 2020.

KHALED JÚNIOR, Salah. Resistência e subversão: crime, cultura e a questão do significado. *In*: ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da *et al.* **Explorando a Criminologia Cultural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 117-128.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

LAGO, Luciana Corrêa do. **Desigualdades e segregação na metrópole**: o Rio de Janeiro em tempo de crise. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2000.

LARRUSCAHIM, Paula; SCHWEIZER, Paul. A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI. **Revista de**

Direitos e Garantias Fundamentais, Vitória. v. 15, n.1, p. 13-32, Jan/Jun. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3niDQb5>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LAZZARIN, Luís Fernando. Grafite e o Ensino da Arte. **Revista Educação & Realidade**. v. 32, n. 1, p. 59-74, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3b9Lv8X>. Acesso em: 9 set. 2019.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/38R00x3>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. **O Direito à Cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMOS, André. Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão. **Razón y Palabra**, n. 41, oct./nov. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3hgDcte>. Acesso em: 15 out. 2020.

LÉVY, Pierre. **A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

LOUREIRO, Mônica Michelotti; GREGORI, Isabel Christine Silva de; Como construir cidades sustentáveis? **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, v. 8, p. 458-469, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2Lf7zVg>. Acesso em: 7 set. 2019.

LUCA, Tania Regina de. Direitos sociais no Brasil. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.) **História da cidadania**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 469-493.

LUSA. Dia da Mulher assinalado com manifestações e greve feminista. **Jornal Público**, 8 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2KZgtFQ>. Acesso em: 28 dez. 2020.

LYNG, Stephen. Edgework: a social psychological analysis of voluntary risk taking. **American Journal of Sociology**, v. 95, n. 4, jan. 1990. Disponível em: <https://bit.ly/38OtCLh>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Etnografia como prática e experiência**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.15, n. 32, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3anjHhe>. Acesso em: 16 jul. 2020. Documento eletrônico não paginado.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Editora Abril, 1984.

MANTOVANELI JÚNIOR, Oklinger. A sustentabilidade como projeto para a cidadania planetária. In: PHILIPPI JÚNIOR, Arlindo; SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce; FERNANDES, Valdir. **Gestão de natureza pública e sustentabilidade**. Barueri: Manole, 2012.

MARIA IMAGINÁRIO. Instagram: maria_imaginario. 2020. Disponível em: https://instagram.com/maria_imaginario?igshid=198jtvnr31naj. Acesso em: 20 dez. 2020.

MARCÃO, Renato. **Crimes Ambientais: anotações e interpretação jurisprudencial da parte criminal da Lei nº 9.605**. São Paulo: Saraiva, 2015.

MARCUS, George E. **Etnografía multisituada: reacciones y potencialidades de un ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000**. Revista de Antropología Social y Cultural, v. 4, n. 7, p. 177-195, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3rkbJLC>. Acesso em: 16 jul. 2020.

MENDES, Soraia da Rosa. **Criminologia feminista: novos paradigmas**. São Paulo: Saraiva, 2017.

MENEZES, Cristiane Penning Pauli de. **(Res)significando o Direito à Cidade Sustentável: os grafismos urbanos como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro**. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bFXVFU>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MESQUITA, Rafael Fernandes de *et al.* Do espaço ao ciberespaço: sobre etnografia e netnografia. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 23, n. 2, p.134-153, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2KqBnOi>. Acesso em: 16 out. 2020.

MINDLIN, José. Cobrar o respeito à lei. *In*: DAMATTA, Roberto *et al.* **Brasileiro: Cidadão?**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. p. 127-150.

MONTERO, Justa. Movimiento feminista: una trayectoria singular. *In*: EGIDO, Angeles; ASPERILLA, Ana Fernández; ACEDO, Marisa Elorriaga. (Orgs). **Ciudadanas militantes mujeres: mujer y compromiso político en el siglo XX**. Madrid: Editorial Eneida, 2011. p. 231-248.

MORAES, Lucyane de. Conexões entre ética e estética: escritos sobre arte, cultura e sociedade. **Ensaios Filosóficos**, Volume IV, out. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/35JWjY5>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Cidadania no feminino. *In*: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.) **História da cidadania**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 495-515.

MORAES, Vinícius Borges de. A pichação e a grafiteagem na óptica do Direito Penal – delito de dano ou crime ambiental? **Boletim IBCCrim**, Instituto Brasileiro de Ciências Criminais, São Paulo, n.150, maio. 2005.

NA RUA, pelos Direitos de todas as mulheres. **Esquerda**, 8 mar., 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3pr3nA1>. Acesso em: 28 dez. 2020.

NERY, Maria Clara Ramos Nery; LUTZ, Armgard; MORAES, Ana Paula Rosa de. Violência contra a mulher sobre o enfoque da Teoria do Reconhecimento de Axel

Honneth: uma reflexão. *In*: XVI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO NO MERCOSUL, 16., 2014, Cruz Alta. **Anais** [...]. Cruz Alta: Unicruz, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2XIMVzi>. Acesso em: 23 dez. 2020.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, out. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3h8LWkR>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3bHRGSe>. Acesso em: 20 dez. 2020.

NOVELI, Marcio. Do *Off-line* para o *Online*: a Netnografia como um método de pesquisa ou o que pode acontecer quando tentamos levar a etnografia para a internet? **Organizações em Contexto**, v. 6, n. 12, p. 107-133, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3pihVSL>. Acesso em: 16 out. 2020.

OSGEMEOS. Biografia. **Os Gêmeos**, 2020. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

OSÓRIO, Letícia Marques; MENEGASSI, Jacqueline. A Reapropriação das cidades no contexto da globalização. *In*: OSÓRIO, Letícia Marques. (Org.). **Estatuto da cidade e reforma urbana: novas perspectivas para as cidades brasileiras**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 2002.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/38b2Vin>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.) **História da cidadania**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

PINTO, Celi Regina Jardim. O que as teorias do reconhecimento têm a dizer sobre as manifestações de rua em 2013 no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/38I9iv2>. Acesso em: 15 dez. 2020.

PORTUGAL. **Lei nº 61, de 23 de agosto de 2013**. Estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas. Portugal: Presidência da República, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3ca3898>. Acesso em: 25 maio 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. **Mapa da cidade – 1º Distrito Divisão Administrativa Urbana**, Lei Complementar nº 042/2006. Santa Maria, RS: Prefeitura Municipal, Diretoria de Planejamento, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3nLP47V>. Acesso em: 20 dez. 2020.

QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam: a brutal vida das mulheres – tratadas como homens – nas prisões brasileiras**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

REDE NAMI. Facebook: redenami. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/redenami/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

REDE Nami traz o grafite para a luta pelos direitos da mulher na sociedade. **Portal G1**, 4 fev. 2016. Disponível em: <https://glo.bo/3qmpzfo>. Acesso em: 20 dez. 2020.

REDE 8 DE MARÇO. 8M Lisboa Manifestação - Greve Feminista Internacional. **Feminista.pt**, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2WM0opP>. Acesso em: 27 dez. 2020.

RIBEIRO, Wagner Costa. Cidades ou sociedades sustentáveis? *In*: CARLOS, Ana Fani Alessandri; CARRERAS, Carlos. (Orgs.). **Urbanização e Mundialização: estudos sobre a metrópole**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 60-70.

RIFIOTIS, Theophilos. Etnografia no ciberespaço como “repovoamento” e explicação. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. (Orgs.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016.

RINK, Anita. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. Apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba: Appris, 2013.

ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da. Criminologia Cultural: referências básicas e propostas. *In*: ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da *et al.* **Explorando a Criminologia Cultural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 84-101.

ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da; LORENZINI, Tiago. Criminologia Cultural e Direito: somos todos transgressores na modernidade tardia?. *In*: ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da *et al.* **Explorando a Criminologia Cultural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 102-116.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **A dialética do estranhamento – a reconstrução da identidade social de mulheres separadas em Porto Alegre**. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1985.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **Etnografia de Rua**. Estudos de Antropologia Urbana. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

_____. Etnografia: saberes e práticas. *In*: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. (Org.). **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

_____. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

ROCHA, Paula Jung; MONTARDO, Sandra Portella. **Netnografia: incursões metodológicas na cibercultura**. E-Compós, v. 4, dez. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2KPJ0gQ>. Acesso em: 15 out. 2020.

RODOLPHO, Adriane *et al.* A experiência do Núcleo de Antropologia Visual – UFRGS. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 221-230, jul./set. 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3hks9KV>. Acesso em: 10 out. 2020.

ROMEIRO, Ademar Ribeiro. Economia ou economia política da sustentabilidade. *In*: MAY, Peter. (Org.) **Economia do meio ambiente: teoria e prática**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

RUAS QUE FALAM. Facebook: asruasfalam. 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/asruasfalam/about/?ref=page_internal. Acesso em: 22 dez. 2020.

SACHS, Ignacy. Estratégias de transição para o século XXI. *In*: BURSZTYN, Marcel. (Org.). **Para pensar o desenvolvimento sustentável**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SADEK, Maria Tereza Aina. Justiça e direitos: a construção da igualdade. *In*: BOTELHO, André, SCHWARCZ; Lilia Moritz (Orgs). **Cidadania, um projeto em construção** – Minorias, justiça e direitos. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p. 28-37.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SCHULZ, Rosângela. As contribuições da teoria do reconhecimento no entendimento das lutas sociais de mulheres em condições de extrema pobreza. **Mediações** – Revista de Ciências Sociais, v. 15, n. 2, p. 184-201, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3oP4w4w>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEQUEIRA, Ágata Dourado. As mulheres que pintam na cidade: representações de gênero na arte urbana. **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher**, n. 40, p. 41-60, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3blRcB3>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SILVA, Denival Francisco da; ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; CARVALHO, Sônia Apareida de. Direitos Humanos, desenvolvimento sustentável e sustentabilidade. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, v. 10, n. 1, p. 1-24, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/38uf43z>. Acesso em: 22 set. 2019.

SILVA, Manuela Ilha; MELLO, Luiz Fernando da Silva. Imaginário e patrimônio cultural material em Santa Maria/RS – Centro Histórico versus Periferia. *In*: 1º COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL DA CIDADE – SANDRA JATAHY PESAVENTO, 1., 2015, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 573-588. Disponível em: <https://bit.ly/3nKZu8G>. Acesso em: 23 dez. 2020.

SILVA, Telma Gurgel. Marxismo, feminismo e luta de classe. **Poiésis**, v.12, n. 22, p. 337-349, jun./dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3918Wi0>. Acesso em: 22 out. 2020.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIRVINSKAS, Luiz Paulo. **Tutela penal do meio ambiente**. São Paulo: Saraiva, 2010.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

TELES, Maria Amélia. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TIBURI, Marcia. Direito Visual à Cidade: a estética da PiXação e o caso de São Paulo. **Revista Redobra**, Bahia, n. 12, ano 4, p. 39-53, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3oeclIE>. Acesso em: 16 nov. 2020.

_____. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TYBUSCH, Jerônimo Siqueira. **Sustentabilidade Multidimensional**: Elementos reflexivos na produção da técnica jurídico-ambiental. 2011. 222f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3bz8rPt>. Acesso em: 22 set. 2019.

VAQUINHAS, Irene Maria. Estudos sobre a história das mulheres em Portugal: as grandes linhas de força do século XXI. **Interthesis**, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 241-253, jul. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3hrrQm8>. Acesso em: 28 dez. 2020.

_____. Memória e História das mulheres e de Gênero: uma reflexão a partir do caso português. *In*: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **Memória coletiva, memória individual e história cultural**. São Paulo: Edições Verona, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2WVn07i>. Acesso em: 28 dez. 2020.

VEIGA, José Eli da. **Meio ambiente e desenvolvimento**. São Paulo: Senac, 2006.

VELHO, Gilberto. Observando um familiar. *In*: VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **O desafio da cidade** – Novas perspectivas da antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VIEIRA, José Eduardo de Andrade. Corrente pra cima. *In*: DAMATTA, Roberto *et al.* **Brasileiro: Cidadão?**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. p. 247-256.

WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

WEFFORT, Francisco. Brasil: condenado a modernização. *In*: DAMATTA, Roberto *et al.* **Brasileiro: Cidadão?**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. p. 185-216.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Estudos Feministas**. v. 13, n. 1, p. 107-126, jan./abril. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3s7w1bL>. Acesso em: 12 dez. 2020.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

135SNOW. Instagram: 135snow. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/135snow>. Acesso em: 20 dez. 2020.

APÊNDICE A – Memorial

Universidade Feevale

Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais

Workshop de Etnografia

Professora: Ana Luiza Carvalho da Rocha e Margarete Fagundes Nunes

Aluna: Cristiane Penning Pauli de Menezes

Me percebo imbricada pela temática dos Direitos Culturais desde que passei a morar em São Paulo, em meados do ano 2000, isso em razão de ter nascido e vivido em uma cidade de pouco mais de 10 mil habitantes. Sempre fui muito advertida dos perigos da cidade de São Paulo. No início eu fiquei acuada e depois percebi, com o tempo, que os estereótipos urbanos não carregam sentido totalitário.

Na faculdade tive interesse em conhecer o presídio de Santa Maria e lá realizei uma pesquisa de dois anos. Com o tempo, me senti desmotivada com relação ao objeto de pesquisa que havia escolhido. Fiz uma especialização em Direito ainda voltada para a grande temática criminal. Após, fiz uma Graduação Especial para professores junto do curso de Educação, e ali ainda estava atrelada a grande temática do Direito Penal e Criminologia. Por fim, quando decidi fazer meu mestrado em Direito, ouvi de uma professora do grupo de pesquisa que eu participava que eu deveria escolher um tema que me desse, antes de mais nada, tesão e curiosidade. Ali, por algum motivo que me foge à razão, resolvi escrever sobre as cidades e as relações que nelas ocorrem. Passei um ano pesquisando a problemática da revitalização de centros históricos, uma vez que quando tal projeto foi realizado em Santa Maria, na Vila Belga, percebeu-se que a população que ali residia havia sido convidada a se retirar, isso porque, certamente, atrapalhavam a estética esperada pelo Poder Público. Ao andar na Vila Belga era impossível não notar a imensa invasão de grafismos urbanos por toda sua extensão. O que ali era pixo? O que era graffiti? Qual fator ideológico está por detrás destas manifestações culturais? Movidada por isso realizei meu projeto no Mestrado, defendi a dissertação, mas, mesmo assim, muitas dúvidas ainda restaram e me inquietam.

Afora toda a curiosidade acima narrada, aproximei-me de três grupos de pixadores e grafiteiros por acaso. Já imbricada com a pesquisa tive acesso ao documentário *PixoAção*, de Bruno Locuras. Organizei na Fadisma, faculdade onde

leciono, um evento chamado *Diversidades*. Nesse evento assistimos ao documentário e trouxemos mais dois palestrantes da Criminologia. Para minha surpresa, os pixadores e grafiteiros foram até a instituição e deixaram a discussão rica. Eles souberam do evento pelas redes sociais e por meio de uma prima do meu marido, que é pixadora, e se fez presente no evento.

Penso que seja a hora de sair do âmbito da escrita e descobrir, em meio a esses grupos, com a ferramenta da etnografia, a ideologia e a realidade por detrás dessas manifestações.

APÊNDICE B – Cartografia do Ginásio do Oreco em Santa Maria

CARTOGRAFIA

GINÁSIO DO ORECO BAIRRO TANCREDO NEVES SANTA MARIA – RS

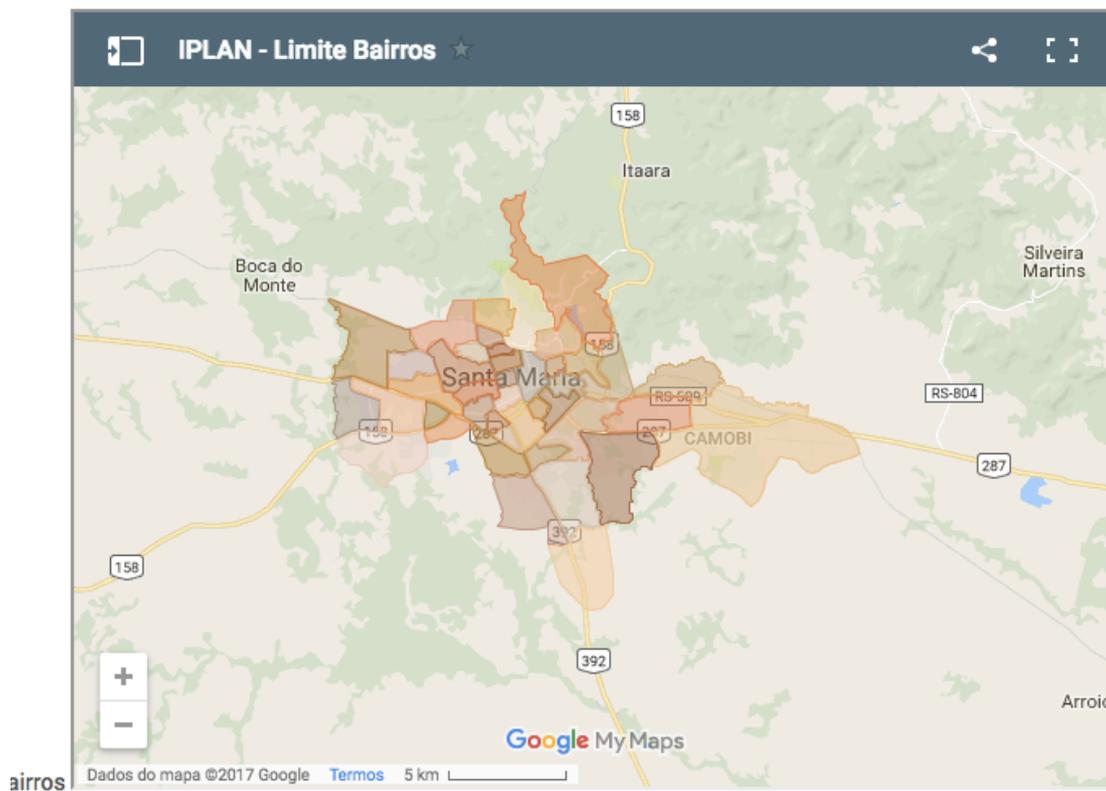
A presente Cartografia é referente ao Ginásio do Oreco, local onde foram realizados os Diários de Campo 5 e 6 (Evento *Sopa das Minas* e Entrevista com a *Pópis*).

Os dados colhidos para a presente pesquisa se encontram na cidade de Santa Maria. A cidade conta, segundo dados do IBGE em 2015, com 276.108 habitantes e, é considerada uma cidade média e de grande influência na região central do Estado. É a 5ª cidade mais populosa do Rio Grande do Sul e, isoladamente, a maior de sua região.

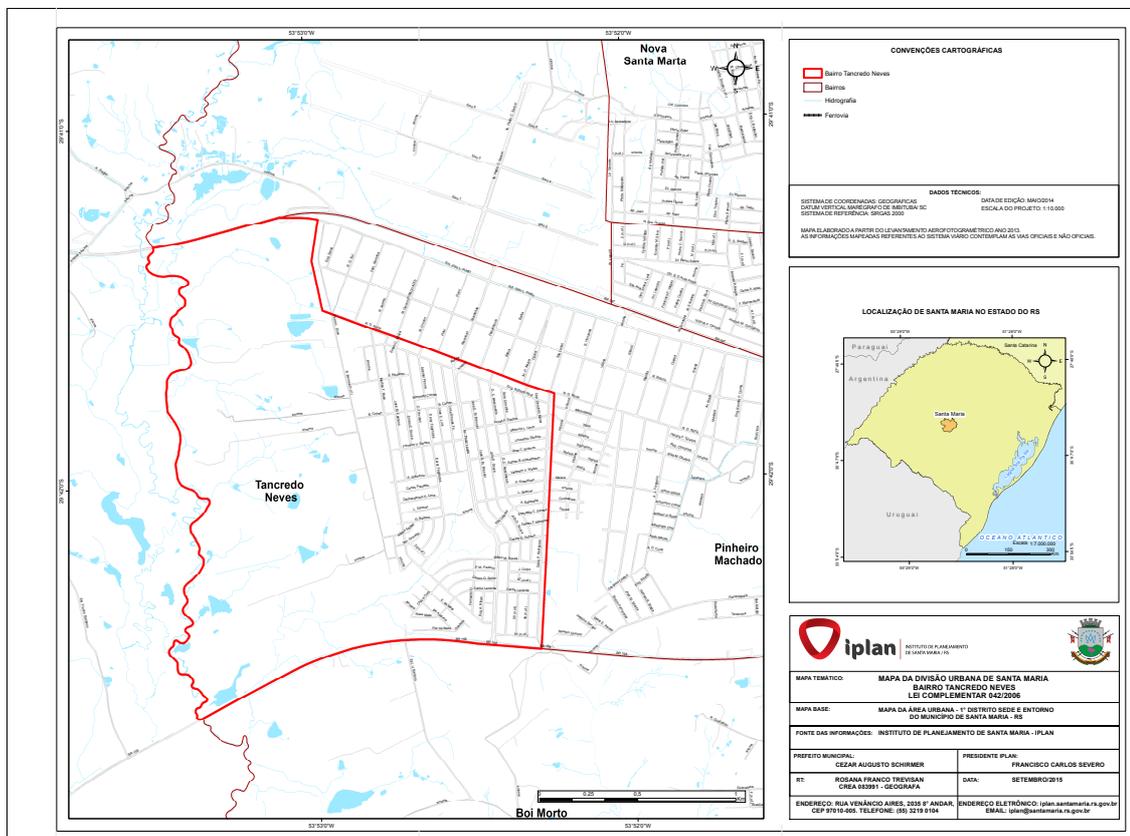
Síntese do Município



A cidade de Santa Maria possui 41 bairros, segundo informações do site do Iplan (Instituto de Planejamento de Santa Maria). O bairro Tancredo Neve fica na periferia na cidade.

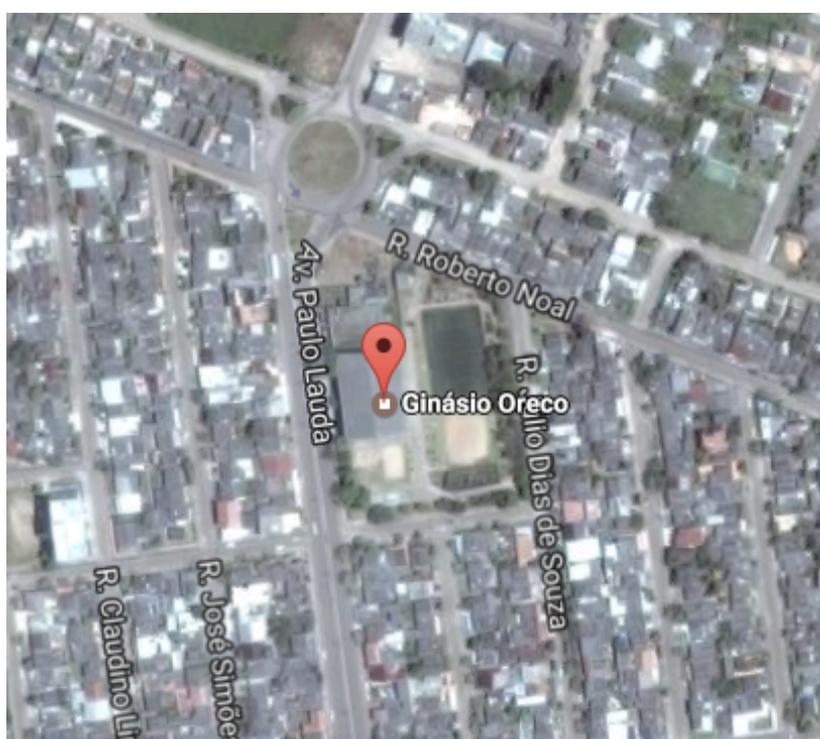


O BAIRRO TANCREDO NEVES:



O GINÁSIO DO ORECO:

 174, Av. Paulo Lauda, 2 - Tancredo Neves, Santa Maria - RS





FOTOS DE ARQUIVO PESSOAL

09/05/2017

13:30 HS

O GINÁSIO VISTO DA RUA ROBERTO NOAL:

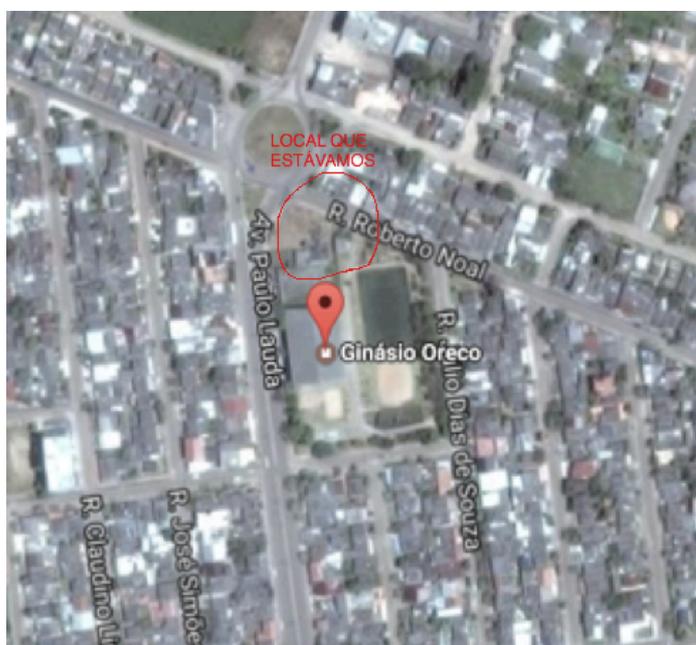


O que se vê é que em todos os lados do Ginásio é marcante a presença de intervenções de arte urbana. Quando procurei a *Pópis* para a entrevista ela sugeriu que nos encontrássemos no Ginásio, na rua Roberto Noal, ao lado do local onde foi realizada o *Sopa das Minas*. A parte fechada no Ginásio, que aparece na foto acima, não fica aberta ao público e por isso nos encontramos do lado de fora, exatamente atrás do Ginásio.





Visto de cima é aqui que estávamos:



Sentada no banco, a arte que estava na parede era da própria Pópis:





Aqui se pode ter a visão exata do nosso local:



Ao fundo se pode ver o Ginásio:









APÊNDICE C – *Diário de Campo 1*

DIÁRIO DE CAMPO 1 – 10/03/2017 – BRAZILIANO

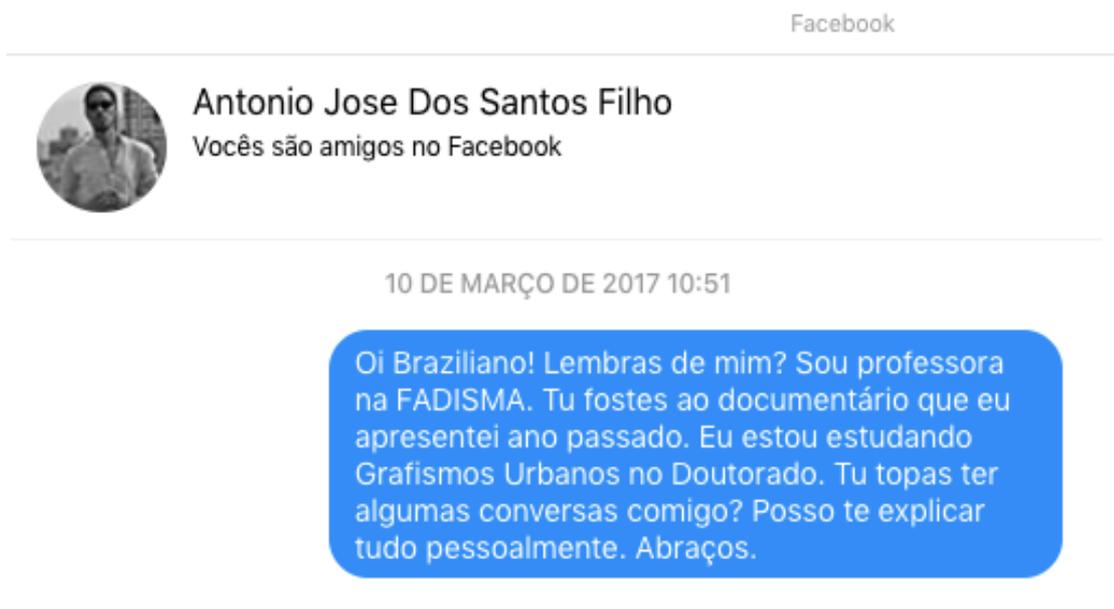
No dia 10 de março de 2017, via a rede social Facebook, procurei contatar o grafiteiro mais conhecido em Santa Maria: Antonio José dos Santos Filho, conhecido como *Braziliano*.

Para tentar demonstrar a importância deste artista na cidade de Santa Maria, penso ser interessante trazer uma matéria datada de 19/02/2016:

Quem costuma andar pela cidade, com certeza, já deve ter visto um painel pintado por Braziliano. Um artista inquieto, questionador e que usa a arte de rua como forma de luta – principalmente pela cultura da periferia e pela cultura negra. Para expor algumas de suas inspirações em, pelo menos, dez anos de trabalho, Braziliano montou a exposição “Universo em Braza”, na sede do coletivo Subsolo Art (Rua Dr. Eduardo Pinto de Moraes, 185). A exposição segue até 10 de março. Apesar de divulgar sua arte há dez anos, é a primeira vez que Braziliano mostra seu trabalho sozinho. “Sempre convidam para exposições relativas a arte de rua, mas eu estava precisando de um contexto. E esse contexto veio com esses trabalhos e esse local que tem tudo a ver com o que eu produzo”, explica o artista. Ele acrescenta que o trabalho mostrado na exposição é diferente de seus painéis de rua. “A rua é rápida, a mensagem tem que ser objetiva. Pra uma tela, um shape de skate dá para trabalhar com mais detalhes. Num painel, muita informação vira praticamente um outdoor de circo, poluído”, comenta. Apesar de desenhar desde criança, Braza – como é chamado pelos amigos – se assumiu artista em 2006, após um processo de criação de identidade. “Quando eu comecei, fiz uma busca particular. O Grafite se justifica como um todo, como movimento. Eu queria dar a minha contribuição dentro desse universo. Aí eu comecei a pesquisa com os robôs. Busquei essa estética e foi quando eu plantei a semente sobre o que eu queria comunicar”, conta o grafiteiro. Artista visual, Braziliano faz primeira exposição solo em Santa Maria para celebrar uma década de grafite (Rodrigo Ricordi / A Razão) O trabalho de Braziliano é reconhecido pela estética mesmo. “Eu faço trabalho por encomenda. A pessoa se identifica com meu estilo e é bacana, pois eu faço do meu jeito, com minha identidade, que é o que a pessoa busca. Esses trabalhos expostos não estão à venda. Mas eu posso reproduzir e adaptar para outras linguagens, como shape, camiseta, adesivo. O bacana é criar o conteúdo. Hoje na rede social, por exemplo, tem muito consumidor de conteúdo e pouco gerador de conteúdo”, filosofa o desenhista fã dos desenhos dos Transformers, que foram sucesso na década de 1980. Além do traço, Braziliano se preocupa em refletir na arte sua visão e preocupação social. As obras expostas apresentam elementos da cultura urbana. “A cultura urbana como a capoeira e o Hip-hop (rap, dança e grafite) são artes negras por essência. Eu trabalho com esse simbolismo”, explica. Outras obras ainda remetem a outras mitologias como os shapes de skate com interpretações do Minotauro, da Medusa e de Pandora. O “Universo em Braza”, além de nome da exposição, é homônimo de seu site na internet onde disponibiliza seus trabalhos (brazilianotv.tumblr.com). “Já que não tinha um tema específico, usei o nome. Tomara que essa seja o start para outras mostras daqui para a frente”, projeta o artista. A exposição pode ser visitada de segunda a sexta,

das 10h ao meio-dia e das 14h às 19h. Aos sábados, das 14h às 19h. A entrada é gratuita. Link permanente da notícia: <http://www.arazao.com.br/noticia/75231/uma-decada-de-braza-e-traco/> © 2015 Jornal A Razão. Todos direitos reservados.

Mandei para ele a seguinte mensagem:



Escolhi a rede social Facebook pois eu não tinha acesso ao seu telefone.

Conheci o *Braza* no ano de 2016, quando propus, junto à Faculdade de Direito de Santa Maria, faculdade na qual leciono, a exibição do documentário *PixoAção*. O referido documentário, elaborado por Bruno de Jesus Rodrigues, pretendeu trazer o retrato sem maquiagens do cotidiano de muitos pixadores, registrando todas as etapas de sua ação, seja nas suas relações de conflito ou de consonância com outros elementos sociais. Sem meu convite, mas por ter vislumbrado a notícia nas redes sociais⁵⁷, compareceu no evento e contribuiu de forma muito comprometida, trazendo sua experiência e seu olhar.

No dia 13 de março ele me respondeu de forma positiva, disponibilizando-se ao agendamento de uma conversa:

⁵⁷ Disponível em: <http://fadisma.com.br/noticias/vem-ai-pixo-acao/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SEG 00:03

Antonio Jose Dos Santos Filho aceitou sua solicitação.

SEG 07:50



Bom dia Cristiane, claro que lembro, é só acertarmos um dia da semana para gente conversar, abração, tenha um bom dia!

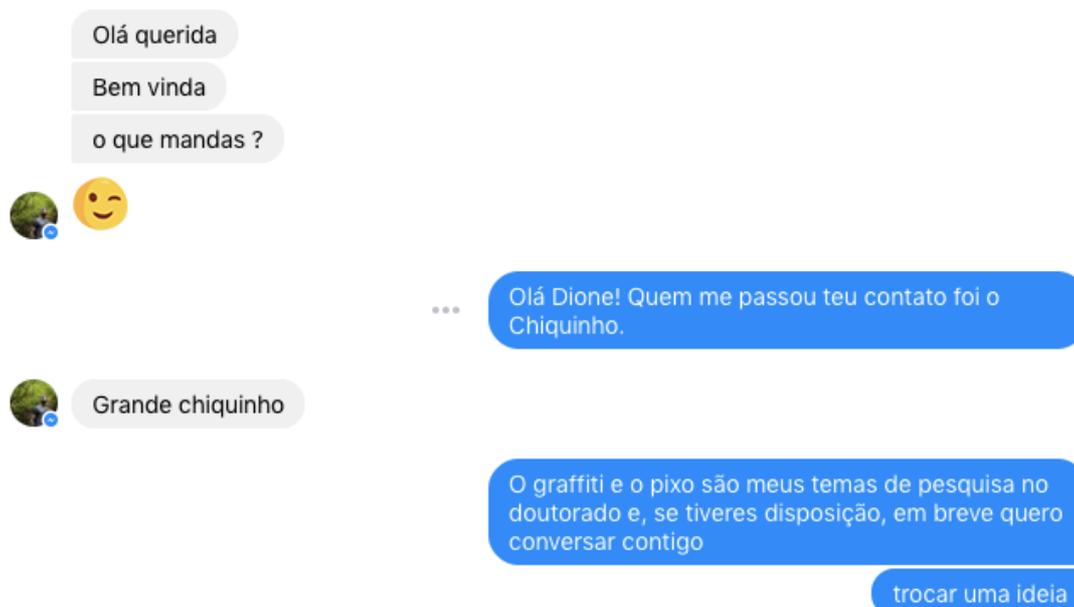


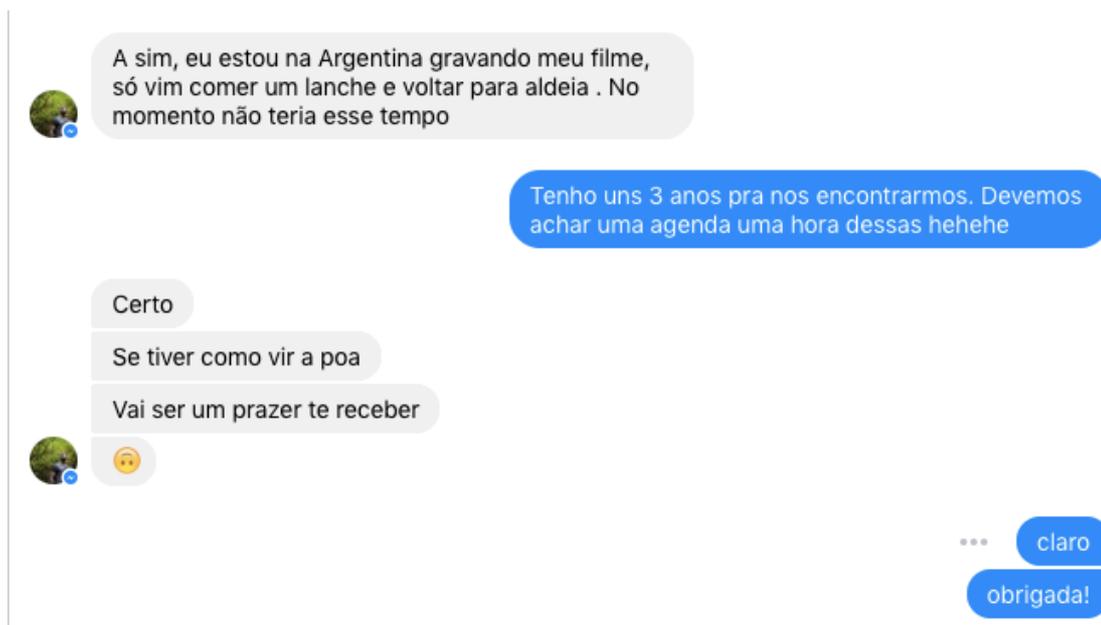
O *Braza* é representante, atualmente, de grafiteiro, em que pese já tenha tido experiências junto ao pixo.

APÊNDICE D – *Diário de Campo 2*

DIÁRIO DE CAMPO 2 – 12/03/2017 – XADALU

No dia 10 de março, no intervalo da aula do Doutorado, o colega Chiquinho questionou se eu conhecia o trabalho do porto-alegrense *Xadalu*. Ele me informou que se tratava de um artista de rua conhecido na região sul país e, informou também, que seus grafismos eram imbricados à cultura indígena. No dia 12 de março de 2017, contatei com o referido artista de rua, Dione Martins, conhecido, portanto, como *Xadalu*, que respondeu de forma solícita no mesmo dia, mostrando-se disponível para uma aproximação:





Ele me informou no decorrer da conversa que quando voltasse da Argentina ficaria um tempo em Porto Alegre, que lançaria um filme e um livro e que posteriormente iria passar uma turnê da Europa.



Fiquei curiosa para saber mais desse artista, principalmente porque ainda não tinha conhecimento de um artista de rua que fosse ligado a questões relacionadas aos povos indígenas. Assim, como ainda não poderei contatá-lo, pois retorna em abril da

Argentina, resolvi pesquisar um pouco sobre quem é esse artista, e esta notícia, do Click RBS, mostrou-se esclarecedora:

Uma imagem convive com quem anda pelas ruas da Capital: adesivos de um indiozinho, geralmente em preto e branco, com olhos grandes e iluminados sem proporção com o resto do rosto e uma pena centralizada na cabeça forrada de cabelos negros. Lembrou? Ela entrou para o fabulário de mitos urbanos de Porto Alegre. À boca pequena se diz que seria um símbolo do tráfico internacional, uma ação de marketing, um louco tentando se comunicar, uma banda de rock, e por aí vai. A competição por esse imaginário é alta: as plaquinhas de "Gaita Conserta-se", que diziam ser um código para uma clínica clandestina de aborto; as célebres pichações e adesivos de Toniolo; e os adesivos escritos "Jesus em breve voltará". E a realidade, ao menos dessa vez, é menos romântica que a ficção. Quem preferir manter o mito, deve parar a leitura aqui. O índio com ar de mangá se chama Xadalu e foi criado por Dione Martins. Ele se define como um artista contemporâneo de colagem ou sticker art — sempre vale usar uma expressão em inglês. — Aos 13 anos, eu criei uma organização para dominar o mundo que se chamava Xadalu — lembra Martins do delírio megalomaniaco adolescente onde surgiu o nome da imagem que agora domina as ruas de Porto Alegre. Talvez pelo respeito à rua, Martins prefira não comentar a ação dos pichadores pela cidade. O seu trabalho, contudo, está numa categoria diferente. Ele possui um tipo de sistema ético que limita os espaços onde coloca cartazes e adesivos — sempre em tapumes de obras ou na parte de trás das placas de trânsito. A orientação da Empresa Pública de Transporte e Circulação (EPTC), contudo, é que, em princípio, não se pode colocar nas placas qualquer manifestação, seja de folhetos de propaganda ou adesivos, pois pode apresentar risco aos motoristas e pedestres. Para a Secretaria Municipal do Meio Ambiente (Smam), só há problemas de colar algo nos tapumes se houver algum apelo comercial — o que não é o caso. Vindo de Alegrete para Porto Alegre aos 12 anos com a mãe e a vó, ambas faxineiras, o artista teve uma infância difícil. Foi pedreiro, trabalhou como gari e acabou aprendendo a arte da serigrafia, técnica usada na produção dos adesivos. Ele, então, se tornou um artista de rua, que conhece a rua e foi, de certo modo, abraçado por ela. Deu forma ao personagem que batizou de Xadalu e passou a colá-lo anonimamente pela cidade. — Eu já era artista, mas fui me lapidando. Lapidar significa estudo. Martins acumula cursos para aprimorar o trabalho: são três técnicos (Publicidade e Propaganda, Colorimetria, Designer Gráfico) e mais um de história da arte, desenho e fotografia. Aos 28 anos, faz cursinho pela manhã no Centro e tentará, pelo segundo ano, passar no vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para Design Visual. Rogério Soares de Souza, um guardador de carros que trabalha na Andradas, próximo à Caldas Júnior, protege os adesivos colados nas placas da região: — Se colam alguma coisa por cima, eu tiro. Para André Venzon, diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), a arte urbana está relacionada a uma questão do abandono: — O alvo desses artistas são locais mais marginais, para chamar atenção ao seu trabalho e às pessoas. Martins diz o que o desenho representa mais: é uma causa, uma lembrança dos povos indígenas brasileiros que foram quase dizimados. Seria "um protesto silencioso". — Por ser uma causa relacionada a uma cultura originária, houve uma grande aceitação no Exterior. O Xadalu está em 60 países. Com uma fala modulada pelo tom cordato, sem grandes alterações de intensidade na voz — o que uma avó descreveria como menino educado — talvez herança do período em que foi evangélico entre os seis e 12 anos, Martins deseja, como artista, fazer a ponte entre a rua e o museu. Ou seja, entrar no sistema oficial da arte, que começou com a participação de uma exposição no MACRS em 2012. É uma forma de contornar o anonimato do seu trabalho nas ruas e receber a legitimação da autoria que o museu

simboliza. Com o sucesso da figura, surgiram novos projetos. Há um da Zeppelin Filmes, sob o comando do diretor Tiago Bortolini de Castro, de fazer um documentário sobre o trabalho de Martins. Ele foi atraído para o projeto, que já tem um ano, pela convergência de assuntos do tema: arte de rua, Porto Alegre e questão indígena. Parte das imagens que será usada no filme foi gravada por Leandro Abreu, câmera que acompanha o artista filmando e fotografando pela cidade desde 2011. Abreu ajudou a espalhar o trabalho do amigo pela América Latina em 2013. — Viajei pelo continente e acabei levando comigo uns 300 adesivos. Fui distribuindo e colando pelos lugares por onde eu passava. Xadalu foi estampado então pelo Deserto de Sal na Bolívia e entregue aos Uros, uma tribo pré-colombiana, que habita as ilhas flutuantes no lago Titicaca, localizado no altiplano dos Andes. O trabalho de Dione é diferente do dos pichadores e dos outros símbolos que se tornaram lendas urbanas de Porto Alegre. As placas que anunciavam o conserto de gaitas eram realmente colocadas por um homem que consertava gaitas na Tapuias, 135. Os adesivos do Toniolo são uma mensagem política de um ex-escrivão da polícia. As mensagens sobre o retorno de Jesus, bom..., não foram desvendadas pela reportagem, mas sabe-se que a profecia ainda não se concretizou. Dione quer a legitimação, mas convive com a realidade do estilo efêmero e sem assinatura, que dá margem à interpretações absurdas e até competição pela criação do Xadalu. Caminhando pela Andradas em uma quarta-feira à tarde, vestindo um moletom com uma estampa do indiozinho, enquanto falava com Zero Hora sobre seu trabalho, ele foi parado por um adolescente que apontou para o desenho e disse: — Eu sei quem faz isso daí. É o Vítor! Dione riu e disse: — Acontece direto. (<http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2014/05/saiba-quem-e-o-responsavel-pelos-adesivos-de-indios-colados-nas-ruas-de-porto-alegre-4505936.html>)

A história desse artista é muito diferente das que eu conheço, inclusive jamais li história parecida de artista semelhante.

Fiquei receosa pela delimitação do tema da minha tese ser a princípio em Santa Maria, pois senti vontade de saber tudo sobre esse trabalho, questionei inclusive a delimitação do meu tema ao mergulhar na história desse artista no Facebook.

APÊNDICE E – *Diário de Campo 3*

DIÁRIO DE CAMPO 3 – 12/03/2017 – ZEN

Zen é prima de terceiro grau do meu esposo.

Tenho contato com ela há quase seis anos. Ela sempre se apresentou nos churrascos familiares de forma bem imponente no que refere às suas opiniões políticas, inclusive, quase todos os encontros familiares terminam em discussões quando ela se faz presente. Seus pais, professores e reacionários, não admitem o posicionamento esquerda da filha e isso gera tensões.

Há dois anos, quando defini que pesquisaria sobre grafismos urbanos no Mestrado, passei a trocar algumas ideias com ela, que me confessou – não em sigilo – que estava pixando. Sempre fez questão de deixar claro que gosta de pixar com as “minas”. *Zen* já foi, inclusive, presa por ser pega pixando no muro do Centro Desportivo Municipal de Santa Maria.

Uma jovem de 19 anos e um jovem de 23 foram flagrados pichando o muro do Centro Desportivo Municipal, em Santa Maria. O flagrante foi por volta da 16h de quarta-feira. Segundo o coordenador da Guarda Municipal, Santo da Silva Cordeiro, no local há presença de guardas durante todo o tempo. Quando o Guarda que estava no local percebeu a ação do casal pediu reforço. Com os dois havia latas de tinta em spray. Os jovens foram encaminhados para a Delegacia de Pronto Atendimento (DPPA) e foram notificados. Eles têm até 20 dias para entrar com recurso, e cada um poderá pagar uma multa de R\$ 2,7 mil. Esse valor entrou em vigor em julho deste ano, quando uma nova lei foi aprovada. Com a atuação de ontem, a Guarda Municipal já registra nove multas por pichação no município. DIÁRIO DE SANTA MARIA. (<http://diariodesantamaria.clicrbs.com.br/rs/geral-policia/noticia/2015/09/casal-de-jovens-e-flagrado-pichando-muro-do-centro-desportivo-municipal-4855343.html>)

Na conversa do dia 12 de março, que se deu em um almoço de família, expliquei para ela o Workshop de etnografia que participo. Questionei se ela poderia dentro de um tempo me levar junto em suas saídas – rolês – e se poderia conversar comigo. Ela mostrou-se completamente aberta e foi além, disse eu precisava sentir a sensação de pixar. Na hora, por não saber o que dizer e nem como, diante da preocupação de não afastá-la, calei. Mas o que sei é que ainda não estou pronta – se é que um dia estarei – para experimentar dessa sensação.

Aqui são alguns trabalhos que ela faz e que foram retirados de sua página no Facebook:



APÊNDICE F – Diário de Campo 4

DIÁRIO DE CAMPO 4 – 19/03/2017 – ZEN

Meu último diário de campo havia acontecido no dia 12/03, oriundo de um diálogo com a nativa Zen. Naquele diário explicitarei minha relação com ela.

No dia 19, também em um churrasco familiar, ela me convidou para o evento *Sopa das Minas* que ocorrerá no próximo domingo, dia 26, em um bairro popular da cidade de Santa Maria.



The screenshot shows a Facebook event page for 'Sopa das MINAS'. The event is scheduled for Sunday, March 26, 2017, at 8:00 AM to 23:00, in T. Neves, Zona Oeste De Santa Maria, Santa Maria (Rio Grande do Sul). The event is public and organized by T. Neves. The cover image features a pink brick wall with the text 'Domingo 26.03 no brejo da T. Neves' and 'SOPA das #1 MINAS' in colorful, stylized letters. The left sidebar shows the user's profile (Cristiane Penning Pauli de Menezes) and a list of events for the week.

Detalhes

Aeee mulheres maravilhosas que tem em comum o amor pela tinta: Tão todas convidadas pra chegar lá no trevinho da T.neves (do lado do Oreco, na av. Paulo Lauda, mais além rola um mapa) domingo dia 26 de março e mandar suas intervenções na parede! Vai rolar um sonzinho e vamo se mobiliza pra assa umas paradas (carnes e não carnes). A partir das 8h vamo ta colando por lá, vamo fortalece a união entre as minas que tão trampanti na rua aqui em Santa Maria, pois ces tão ligadas que é nós por nós, não adianta! Quem quiser somar na paz e na humilde será bem-vinda, patifas NÃO! Um salve, um chero, e bora começa bem o ano, pintando e trocando uma energia boa com as irmãs ♥

*Logo mais a gente posta mais informações sobre o pico, foto do paredão, etc.

*Sintam-se a vontade pra convidar as mana tudo pq o foco é se fortalece e se uni, e ninguém é mais que ninguém! vamo dale! ;)

Publicações recentes

Achei muito interessante o convite, tentarei participar e estou apreensiva para saber se as demais nativas irão aceitar a minha presença no local.

Neste encontro sinalizei para *Zen* que não me sinto preparada para grafitar e que caso um dia eu sinta vontade irei comunicar. Ela mostrou-se receptiva, sorriu e disse que tem certeza de que eu sentirei em breve a necessidade de sentir o que “eles” sentem.

APÊNDICE G – *Diário de Campo 5*

DIÁRIO DE CAMPO 5 – 26/03/2017 – SOPA DAS MINAS

Era quase uma da manhã quando fui deitar. Coloquei a cabeça no travesseiro e não mais acompanhei os meus pensamentos. Fui arrebatada por um misto de ansiedade e de medo. Coloquei o despertador para às 7h15min, pois eu, às 7h45min, deveria buscar *Zen* para ir até o evento *Sopa das Minas*, que expliquei no diário anterior.

Acordei pulando.

- Estou atrasada.

Olhei no relógio e ele marcava 6h40min.

Tentei dormir mais uns minutos, mas não havia nada que eu pudesse fazer. Ainda deitada saquei meu telefone e havia uma mensagem da *Zen* – já apresentada em outros diários.

Ela havia escrito há cinco minutos. Contava que estava na Delegacia de Polícia. Estava presa pois fora apanhada na madrugada com tintas do “rolé” da noite anterior e contava que seu celular havia sido apreendido pela polícia. Disse que a *Sopa das Minas* seria adiada.

Novamente fui tomada por dois sentimentos: medo e alívio. Percebo que o medo está sempre presente, mas o outro sentimento é sempre maior. Na hora eu apenas conseguia pensar que na noite anterior eu havia mandado uma mensagem combinando que a buscaria em casa às 7h45min. Nesta mensagem ela havia agradecido a carona e comemorado pois em indo de carro ao evento poderia “levar vários latões de tinta.”

Assim, ainda deitada, mas já sem sono, eu lembrava que a polícia havia retido o telefone dela e que assim, com as tais mensagens, eu seria partícipe do que estava por acontecer às oito da manhã. Eu mal estava concluindo esse pensamento quando ela mandou nova mensagem:

- Foda-se. A *Sopa das Minas* vai acontecer. Me busca às 8h30min.

Nem pensei.

Pulei da cama, tomei um banho, coloquei água esquentar, arrumei os apetrechos para o mate, busquei encontrar uma roupa casual e saí. Entrei no carro e novamente pensei:

- A polícia vai lá e eu vou estar no meio dessa galera.

Eu pensava em como seria a repercussão na faculdade em que leciono ao lerem no jornal que a professora havia sido presa. Mas como eu disse antes, o sentimento oposto ao medo era sempre mais forte, e fui em direção à casa da *Zen*.

Esperei cinco minutos no carro até ela chegar. Ela chegou rindo. Me deu um beijo na bochecha. Guardou as tintas no banco de trás. Viu as coisas do mate e disse:

- Bah, pilhei nesse mate.

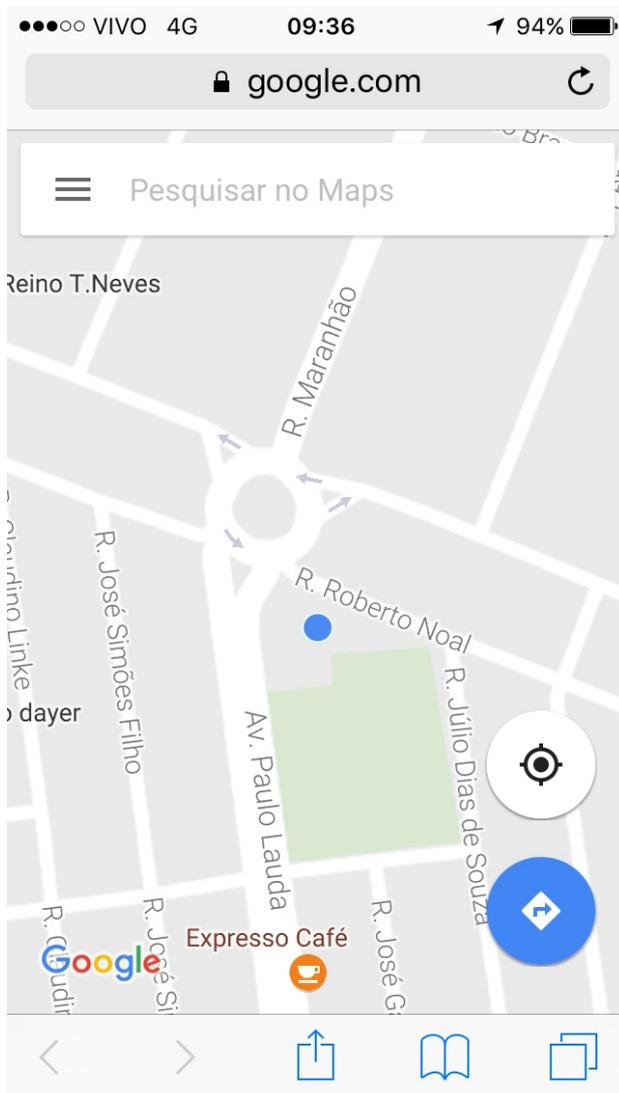
Ela colocou o cinto de segurança e eu já desferi o questionamento acerca da noite anterior. Ela pouco estava preocupada com ela mesma, mas sim com a amiga Gabi, que era menor de idade e não podia sair da DP sem um maior/responsável acompanhando.

Seguimos. Ela contou da abordagem da PM. Disse que o “rolé” já estava encerrado, mas que a turma se dirigiu até o Parque Itaimbé para fumar. Fizeram muito barulho. A guarda municipal chegou. Todos correram. Ela e a amiga Gabi resolveram se esconder. Os guardas passavam ao lado com a lanterna e elas estavam com muito medo. Ficaram lá agachadas e no escuro por vários minutos e não aguentaram mais. Quando saíram do esconderijo, os policiais – chamados por elas de “homes” – fizeram a abordagem. Tomaram suas coisas para si. Falaram que iriam até a DP. *Zen* disse que se negava a entrar no carro sem uma PM mulher. Eles chamaram uma PM mulher e foram. Fizeram o BO e apreenderam o celular de ambas. O celular – que ficou na DP – continha a prova de outros “rolés” e fotos íntimas. Nesse momento estávamos próximas do bairro onde seria o evento e eu estava perdida pois eu nunca havia visitado aquele bairro. Comentei isso com ela e ela me disse:

- Cara, esse é o melhor lugar da cidade. Segue reto. É na rótula à direita.

Estacionei o carro e o relógio marcava 9h10min. O local estava vazio.

O lugar era bem na direita do Trevo de acesso. Era um lugar abandonado. Havia uma construção com a parede sem reboco. No lado direito havia cobertores no chão, que davam sinal de que ali alguém dormia. Ao lado havia um grande muro, com algumas artes já apagadas. O terreno era grande e eu não sabia o que tinha nos fundos. Confesso que nem tive curiosidade naquele momento pois eu estava atenta ao paredão que seria renovado com cores vivas. Mais vivas ainda pelo sol que brilhava...







Zen estava preocupada que as meninas poderiam não ter encontrado o local.

Às 9h15min chegou uma menina morena, cabelos curtos, de bermuda curta e camiseta. Usava uma mochila nas costas. Avistou a Zen, sorriu e disse:

- Caralho, que noite louca! Meu irmão teve que me buscar. Os “home” ficaram com meu telefone.

Zen me apresentou. Gabi me olhou com normalidade, nem espanto, nem alegria. Levantei para dar um abraço. Ela sorriu e disse que estava cheirando à DP e que iria para casa tomar um banho para depois voltar.

Zen arrumava as tintas no chão. Olho para trás e está vindo uma mulher linda: negra, cabelo *black power* com umas mechas loiras, uma calça larga e estampada, uma regata customizada, um brinco enorme e um batom roxo. Zen levantou para receber e disse:

- Cris, essa é a Pópis.

Pópis foi muito receptiva, sentei no chão ao seu lado e expliquei o que estava fazendo ali. Ela estava curiosa e achava muito interessante que alguém estivesse pesquisando sobre arte urbana em Santa Maria. Eu puxei da bolsa meu bloco e quis começar a conversar mais quando ela me disse que havia esquecido o rolo para pintar e foi buscar em uma loja da região. Antes de sair ela me disse:

- Fui a primeira grafiteira de Santa Maria, logo te conto.

Ela saiu e eu fiquei só pensando o quanto ela era enigmática e interessante.

Fiquei ali apenas observando e pensando no quão sortuda eu era por conhecer a Zen.

Pópis retorna com o rolo. Senta ao meu lado. Eu ofereço um mate. Ela abre um caderno e começa a desenhar. Me mostra um desenho lindo, já pronto e eu digo entusiasmada que aquilo era incrível. Ela sorriu e disse que faria aquele na parede pois ela também gostava.

Moradores da comunidade chegaram com materiais de reforma. Eu perguntei quem eles eram. Eles responderam que eram os responsáveis pela escola de samba e que estavam ali pra deixar o local em condições para o ano que vem. Pensei comigo: terão muito trabalho. O local estava em ruínas. Ele perguntou o que estávamos fazendo ali. Quando as meninas falaram, ele sorriu agradecido e disse:

- O foda é que a gurizadinha daqui a pouco vem aqui e pixa em cima. Estraga tudo.

A Pópis, nesse momento, concordou e disse que era o pixo que não deixava a arte urbana ganhar mais visibilidade e respeito. Nesse momento me senti incomodada, pois eu até então entendo que o pixo também é uma forma de manifestação cultural, em que pese eu concorde que não entra no nicho da arte, muito provavelmente.

Pópis levantou e começou a passar com rolo no paredão uma tinta bege. Enquanto isso, fui com o mate ao lado da *Zen* e questionei como ela havia começado a pixar. Ela disse que quando residiu em Curitiba, dois anos atrás, entrou em depressão e começou a sair com um pessoal que fazia os “tramos” na rua. Lá ela não pixou, mas adquiriu interesse. Chegou em Santa Maria e seu cunhado – que até então namorava sua irmã Débora – lhe incentivou. Ela contou que depois do primeiro dia nunca mais parou e que foi assim que conheceu as demais meninas, na rua.

Os homens que estavam trabalhando no local colocaram na caixa de som do carro um hip hop em um volume bem considerável. As meninas cantavam.

- *Zen*, e esse evento? Quem inventou?

Ela disse que a *Sopa de Letra das Mulheres* acontece em todo Brasil. Ela sentiu vontade de convidar as meninas para o evento, para reunir aquelas com o mesmo propósito e interesse: deixar a cidade colorida.

A *Pópis* me relatava que só não “trampava” mais pois as tintas eram muito caras e que a qualidade da tinta interfere muito na qualidade do trabalho. Disse que em Santa Maria existe um empresário, dono da empresa Falk Tintas, que ajuda sempre que pode, fazendo doações.

Fiquei ali extasiada. O sol era forte e *Pópis* sentou-se novamente ao meu lado e disse que a vida dela sempre foi difícil pois apanhava do namorado e do irmão. Que tinha uma filha de três anos. Confidenciou que certa vez postou no Facebook uma foto da filha segurando um spray e o pai denunciou ao Conselho Tutelar, ou seja, reclamou que até dentro de casa sofria preconceito. Ela contou que desde cedo trabalhou no comércio e que hoje é costureira, mas que se pudesse se sustentaria fazendo e mostrando sua arte. Ela contou que começou a pixar com o *Braza* – já apresentado no *Diário de Campo 1* – mas que acha que por ser mulher as portas não se abriram para ela na mesma intensidade. Eu concordei. Nem lembro se consegui me expressar da forma que eu gostaria, mas concordei com cada vírgula. Ela é negra, mulher, artista, mora na periferia... os desafios são muitos!

Às 10h39min no relógio, chega no local um casal, uma menina e um menino.

Sinto que ela está incomodada com a minha presença. Não pergunta quem sou mas me olha desconfiada. *Zen* não me apresentou e fiquei ali sem saber o que fazer. Ouvi que ela não grafitava, mas que era ímpar no hip hop e no rap. Ouvi que havia ganho as duas últimas batalhas de hip hop na cidade. Anotei no bloco de notas que o nome dela era Cristina. Depois descobri que era Justina. Me posicionei perto dela e

sentei em um tijolo, no chão. Ela sentou ao meu lado. Eu perguntei o nome e ela disse sorrindo: “Justina”.

- Que nome lindo. Eu cogitaria para o nome de uma filha.

Falei isso em voz alta, que vergonha.

Eu provoquei e questionei sobre o rap e hip hop. Ela sorriu e falou do sonho em gravar sua música.

- Sobre o que você escreve?

- Sobre a minha vida na periferia. Quer que eu faça o meu som pra você?

- Sim!

E me arrepiei dos pés à cabeça. Ela falava de homofobia, liberação da maconha, desigualdade social, abuso de poder de polícia. Eu não podia parar de pensar naquele talento. Falei do Chiquinho pra ela e ela se encantou! Senti que de alguma forma eu contribuí com ela. Ela agradeceu sem saber o que estava significando pra mim, estar ao lado dela. Quando eu falava da beleza de suas letras ela dizia:

- Sério que você gostou?

Neste momento em que eu me embestia nas letras de Justina havia chegado outra menina... a Nathi! Estudante de psicologia que atua no Capes. Era o primeiro graffiti dela. Estava muito empolgada.

Não lembro como, mas registrei às 11h a chegada de Damaris. Uma menina linda, com tatuagens grandes e vívidas na perna. Sorri para ela e ela não me deu atenção. Eu tentei me aproximar, mas ela não deu abertura.

Nisso, um dos homens que estava trabalhando no local ofereceu seu isopor para que pegássemos água. Pegamos. O mate já havia acabado há muito tempo. E quão interessante essa solidariedade é? Não vejo isso todos os dias. Não mesmo.

Eu tinha um almoço para ir.

Às 12h15min saí do local e prometi voltar de tarde. Perguntei se elas precisavam de algo. Elas pediram coca-cola. Às 14h30min fui até um posto e comprei coca-cola e chocolate. Voltei ao local e as artes estavam prontas.

MEU DEUS, quanta beleza.

Pópis me apresentou a filha de 3 anos, Vitória. Linda. Vitória me abraçou. Justina também. Parabenizei Nathi pelo belo primeiro graffiti que ela fez. A única coisa que me intrigava era Damaris. E lá estava ela: terminando seu trabalho chamado “etéia”, o feminino de ET. Fui até lá. Nesse momento *Zen* já havia contado a ela quem

eu era. Fiquei com ela ali por mais ou menos 15 minutos. Ela me contou que a mãe é antropóloga em Roraima e que o pai é químico. Que veio para Santa Maria estudar engenharia de produção e que percebia não se adequar ao sistema. Queria protestar. Ligou para a mãe dizendo que achava que iria pixar. A mãe, preocupada, pediu para que ela pensasse melhor. Ela tropeçou em uma lata de tinta e avisou a mãe que recebera um sinal. Há um ano grafita na cidade. Diz que é uma libertação. Eu a abracei, me despedi. Dei um beijo nas demais e fui embora.

Chegou lá uma Cristiane e saiu outra. Eu me despedi dizendo: até a próxima, gurias! E sei que haverá muitas “próximas” por aí.

Somos amigas de Facebook agora, só para registrar.





APÊNDICE H – Diário de Campo 6

DIÁRIO DE CAMPO 6 – 23/04/2017 – PÓPIS

Já no evento *Sopa das Minas*, Pópis me intrigou.

Naquela oportunidade, em diversos momentos, me via buscando entender um pouco mais sobre a trajetória daquela mulher, que até então eu desconhecia, mas que de uma forma peculiar me trazia curiosidade.

Antes do meu contato com o evento *Sopa da Minas* o meu desejo era realizar a minha primeira entrevista com o artista *Braziliano*. Mas, pós-evento, percebi que eu definitivamente faria a entrevista com a *Pópis*, já que eu já não podia mais negar a minha vontade em ouvir aquela história.

Via mensagem de WhatsApp questionei se ela poderia me encontrar para uma conversa. De pronto – em cinco minutos – ela responde que adoraria, mas que deveria ser no final de semana. Ela sugere que nosso encontro seja realizado no "Oreco", Ginásio de Esportes no bairro Tancredo Neves. O local é exatamente no mesmo complexo onde restou realizado o evento *Sopa das Minas*.



E aqui tem início a minha narrativa que nos leva ao último dia 23.

Vou falar um pouco sobre a trajetória de *Pópis*.

Quando fui ao evento *Sopa das Minas* eu sequer sabia o itinerário a ser seguido para chegar no bairro Tancredo Neves. Desta vez, cheia de mim, fui sozinha. Eu estava ansiosa, obviamente, mas além das expectativas que havia criado eu ainda estava preocupada com o fato de estar naquele bairro. Isso porque, certamente, as influências midiáticas que desenham a realidade de bairros de periferia contribuem nessa imagem criada em nosso imaginário. Em resumo quando estou lá me vejo mais atenta, mais cuidadosa.

Combinamos nosso encontro para às 15h30min.

Às 15h25min estaciono meu carro. Meus olhos procuram *Pópis* e não a encontram. Com medo de ficar estacionada dentro carro, continuo dando voltas ao redor da quadra.

Ansiosa que sou pego meu telefone e ligo para ela. Ela atende e de pronto diz:

- Te vi passar em um carro preto. Estaciona que estou numa sombra com a Vitória.

Não posso esquecer de apresentar Vitória, a filha de três anos da *Pópis*. Uma doce menina.

Avistei a *Pópis* e tracei ali meus passos em direção à ela, munida do meu bloco de notas, das anotações de meu roteiro e de uma caneta.

- Que linda que tu és, mulher.

Foi assim que *Pópis* me deu oi.

- Bem capaz, respondi cheia de vergonhas.

Vitória me olhava sorrindo e quis pegar minha caneta. Confesso que cogitei não entregar... afinal, como eu lembraria dos detalhes?

- Filha, a tia vai escrever coisas sobre a mamãe.

- Ufa, pensei.

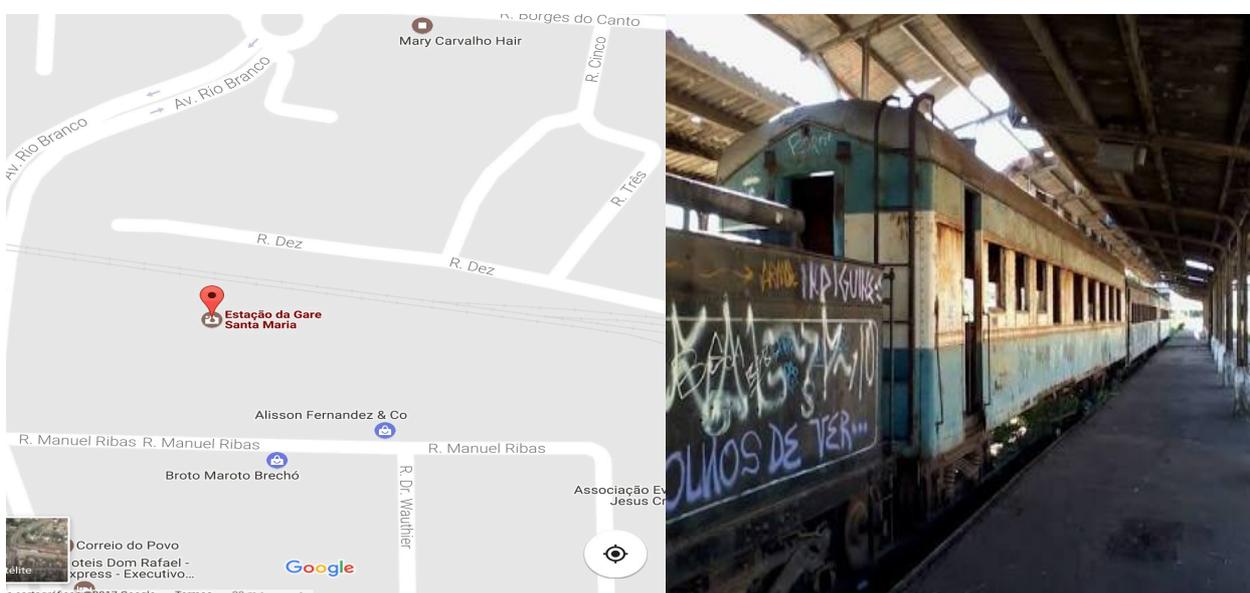
Inicio nossa conversa explicando qual era o objetivo do nosso encontro. Contei tudo, até o fato de que eu pensava que o *Braziliano* seria o primeiro que eu procuraria. Ela sorria. Percebo em seu olhar certo orgulho por estar ali, falando de si para alguém que visivelmente se preocupa com sua história.

Pópis tem 34 anos, trabalha em uma empresa com carteira assinada, costura em casa e cria sua filha sem ajuda do pai da criança.

Eu desfiro o primeiro questionamento: como iniciou na arte urbana?

- Em 1998 comecei a namorar o Rafael e aí minha vida mudou.

Com 19 anos ela tem um romance adolescente que muda seu rumo. Ele adorava fazer rap e andar de skate e ela passou a frequentar os mesmos ambientes que o namorado. A cultura do rap, do hip hop, skate e da arte urbana andam, na maioria das vezes, de mãos dadas. Em um dos dias, em um rolé, participou da reunião entre amigos um menino de Porto Alegre, de apelido *Trampo*. A ida dele à Santa Maria se deu em razão de seu interesse em grafitar os vagões de trem da Gare da Estação, local que até hoje é visado pelos artistas de rua.



Foi ali que ela conheceu o *Braziliano*. E em um desses rolés resolveu pegar um pincel com objetivo de fazer alguns riscos. Como hoje seus desenhos são de encher os olhos, interrompo sua história para perguntar como foi a primeira experiência.

- Foi horrível. Só riscos e tags. Era pixo. – diz ela.

Contou que na época gostava de correr riscos. Sair na madrugada. Sentir a sensação de fazer algo proibido. A ideia de tédio trabalhada na criminologia cultural.

Khaled Júnior (2018) atribui o tédio como um dos fatores indissociáveis e motivador do aumento do picho nas cidades. Um dos pesquisadores que mais contribuiu para o conceito de tédio é Jeff Ferrell (2010, p. 345), que aduziu que a Escola de Frankfurt, na década de 40, compreendeu o sentido de tédio como um círculo de controle, “um espiral de consumo vazio”. Assim, diante das promessas em massa que se mostram cada vez menos cumpridas, aqueles que se encontram aprisionados a regras, engajados com o tédio, acabam encontrando alívio no trabalho

e no consumo e, assim, uma vez que as regras sociais “suprimem todas as aventuras” (FERRELL, 2010, p. 347) o rompimento com padrões impostos torna-se uma alternativa interessante. O que explica este sintoma é a criminologia cultural que revela “grupos criminosos ou criminalizados ocupados com a invenção de inúmeras experiências que violam o projeto modernista do tédio.” (FERRELL, 2010, p. 348).

Pergunto quais foram as inspirações que ela teve, tendo em vista que hoje é referência na cidade de Santa Maria. Ela conta que ia para Porto Alegre no Fórum Social Mundial e que ali conheceu muitas influências. Ela citou a artista Nina, de São Paulo, e a artista Vanessinha, de Porto Alegre. Fez questão de frisar que na época a ausência das redes sociais dificultava a aproximação entre os artistas.

Questiono onde ela já fez e onde atualmente faz a sua arte.

- "Mina" no início não era arte. Era rabisco mesmo. Nós gostávamos de depredar patrimônio público, muros das casas. Os "rabiscos" funcionavam como uma medalha. Mas isso acabou. Hoje eu grafito onde sei que não irei me incomodar.

- E qual foi o marco para você mudar tão drasticamente a escolha dos locais?

- A maturidade da idade, mas principalmente depois do nascimento da minha filha. Não posso me expor tanto assim.

- E *Pópis*, quais são as tuas expectativas futuras com relação ao graffiti?

Pópis neste momento me diz que tem um bloqueio. Eu peço pra ela falar mais sobre isso... Ela me diz que gostaria de ganhar dinheiro com a arte mas que não acredita que isso um dia será possível. Por isso, ela leva como um hobby, leva como algo que serve para aliviar os incômodos diários e que, sobretudo, faz bem.

O desabafo que *Pópis* vem ao encontro do local e da posição de sua fala. Ela diz que ser mulher na arte urbana é algo difícil. Que quando a prefeitura chama para algum "trampo" apenas lembra da figura do *Braziliano*, sendo que ambos são praticamente contemporâneos na arte. Aponta, com desânimo no olhar, o fato de que trabalha com algo que não lhe dá prazer, e vai adiante, disse que para muito além da diferença de tratamento em razão do gênero, abre-se espaço para um novo campo de preconceito: o da idade, uma vez que enquanto mãe não poderia mais querer grafitar. Esse preconceito começa dentro das paredes de seu lar, na figura repressiva de sua mãe e irmão. Ela cala e eu sinto que esse assunto é delicado e de certa forma indigesto. *Pópis* brinca no chão com sua filha e eu também. Entrego para a pequena Vitória uma folha de meu bloco e a caneta.

- O que mais, Cris?

- Que estilo de arte tu usas e preferes?

- Ah, "mana", eu nunca dei bola pra isso. Fiz lamb, tags, sticker... Adoro influências de animação infantil. Uso rolos e sprays. Não gosto de definir técnicas. Gosto de me deixar levar.

E então viria a hora da derradeira pergunta: - o que pensas das diferenças trazidas pelas mídias com relação à arte urbana?

- Penso que hoje a mídia apoia o artista grafiteiro. Mete pau em pixador...e tem que meter. É por conta deles que nossa arte sofre represálias.

Diversos pesquisadores dedicam-se na busca da compreensão destas manifestações urbanas, tendo em vista que se trata de um fenômeno complexo que contempla nuances de diversas áreas do conhecimento. Uma destas pesquisadoras é a filósofa Marcia Tiburi, que aduz que o:

[...] mais adequado é falar na contraconsciência estética produzida por indivíduos e grupos, pois que não se trata de trabalhos ou "obras" que visam qualquer tipo de acordo com qualquer consideração que venha do campo das artes e seus cenários de consciências filosóficas preestabelecidas. Em termos teóricos esta prática é também um questionamento sobre o fim da arte, incluso o fim de sua história, mas também o fim da teoria da arte, bem como o fim da estética como pensamento sobre a obra. No lugar dela, o pixador é o novo performer urbano, que sinaliza, batizando com seu nickname ou "nome de guerra", o cenário da desigualdade. O pixador é o encontro da arte com a vida que dá ganho de causa ao vão que há entre elas. (TIBURI, 2013, p. 40).

Levando em consideração o olhar da autora, pode-se retirar a ideia de que diante deste discurso, a pixação e o graffiti se apresentam como um discurso contra-estético em uma sociedade de essência capitalista, na qual predomina a estética da fachada ou, como aborda Tiburi (2013, p. 42), a "estética do muro branco", quando a autora faz uma interessante analogia, aduzindo que no cenário contemporâneo:

[...] ser atingido na fachada – seja a imagem pessoal, seja a imagem do muro branco – é ser atingido num direito. A fachada é narcísica como um rosto, como a imagem que alguém tem de si. O representante original da ideologia do muro branco (e seus apêndices: esposa e filhos) que se irrita quando é atingido na fachada. (TIBURI, 2013, p. 42).

Portanto, a prática do pixo e do graffiti se apresenta como contraespaço, posto que reclama por um direito à cidade, por um direito de existência, pela apropriação de um espaço. Essa ocupação urbana, "para os pichadores é a defesa de sua fala indomável e soberana, contraestética e contrapolítica." (TIBURI, 2013, p. 45).

Referências Bibliográficas

FERRELL, Jeff. Tédio, Crime e Criminologia: um convite à criminologia cultural. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**. São Paulo, v. 82, n. 82, p. 339-360, jan./fev. 2010.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

TIBURI, Marcia. Direito Visual à Cidade: a estética da PiXação e o caso de São Paulo. **Revista Redobra**, Bahia, n. 12, ano 4, p. 39-53, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3oecnIE>. Acesso em: 16 nov. 2020.

APÊNDICE I – Questionário Zen

Prezada parceira de pesquisa!

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Feevale.

Espero poder contar com você para que responda este breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para essa opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME: -

2. IDADE: 28 anos

3. NACIONALIDADE: Brasileira

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Santa Maria - RS

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO: Ensino Superior

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um hobby que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia a dia, diga se gostaria de trabalhar e por que acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente à atividade.

Desde que comecei a pintar, levei a sério e como trabalho, tanto o rolé da rua, quanto a questão de trabalhar o graffiti como dispositivo pedagógico, ministrando oficinas e trabalhando como arte educadora. Hoje eu tenho outra visão, pratico vandal esporadicamente, pois tenho muitas outras prioridades, mas foi por causa do graffiti que voltei a desenhar e hoje levo o desenho e a arte muito a sério na minha vida, como trabalho, então, se eu for ver dessa forma a arte urbana tá no meu dia a dia mesmo eu raramente pintando na rua hoje em dia, pois ela é influência em todos os meus demais trabalhos (como publicitária, como artista e como mãe). Agora tô estudando bastante, evoluindo e mudando meu trabalho pra além da estética do graffiti clássico, por onde eu comecei.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

Eu faço tudo o que gostava de fazer quando comecei: pixo reto, tag, personagem, bombs, umas peças também, sempre gostei de ir diversificando nos estilos de letras. Fazia nome né, “Zen”, pois representava o estado de espírito que eu ficava pintando sozinha num lugar tranquilo e a composição de letras mais difícil possível me fazia sentir instigada a conseguir fazer algo foda com um nome difícil com letras que eu tinha dificuldade (tipo o Z e o N). Frases de protesto sempre gostei de fazer também, adesivos AMO, lambe-lambe também amei fazer, mas fiz poucas vezes.

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as suas inspirações.

Eu picho desde 2014. Em 2013 tive contato com o graffiti e com a pichação. Morava em Curitiba, e lá tava tudo pichado e pintado, eu achava incrível. Foi em 2013 também que aconteceram diversas manifestações nas ruas do país inteiro, e aquilo me inspirou de certa forma. Aquilo me mudou e me abriu pra muitas coisas. Em 2014 voltei pra Santa Maria e a pichação tava bombando aqui e eu senti que também queria tá fazendo aquilo, que pra mim era uma forma muito verdadeira de se expressar, e também um protesto artístico. Sem contar que escrever na rua é uma das coisas mais divertidas e libertadoras que eu já fiz na minha vida. A maternidade me trouxe uma visão diferente em relação à arte e ao graffiti, e que o meu trabalho foi amadurecendo de acordo com as responsabilidades.

Para mim, o graffiti é uma válvula de escape, um descarrego para aquilo que eu sinto e a única forma artística com a qual me identifiquei e encontrei espaço para me expressar, de forma artística e corporal. É um estilo de vida, que já trouxe momentos bons e ruins, amizades verdadeiras e consciência crítica e política em relação ao mundo.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRATICA A ARTE:

Informe se praticou ou pratica a arte urbana sempre de forma legal, ou se já praticou ou ainda pratica, por vezes, arte em locais não previamente autorizados (graffiti ilegal).

Já fiz uns muros autorizados, mas graffiti de verdade é ilegal, né, pichação. Até porque, eu gosto de escolher a tela, né. Ver uma superfície interessante que nunca

pintei já dá uma empolgação. Gosto muito de pintar vidro, aí me diz, quem vai te autorizar a fazer um graffiti ou uma pichação no vidro da sua propriedade? (kkk). Graffiti mesmo só é possível ser ilegal, porque graffiti não é só um mural lá que você pinta com cores. Graffiti é fazer tag pela rua é colar adesivo nas superfícies da rua, é um tanto de modalidade, que seria impossível existir de forma legal. Mas eu gosto dos murais autorizados que às vezes vejo por aí. Até tenho vontade de fazer também, porque me divirto pintando autorizado também.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Santa Maria. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

No geral é bem ruim né? Porque independente da abordagem (já passei por situações bem antagônicas) é um transtorno que causam pra você. Eu acho que a abordagem em homens e mulheres é diferente sim. Pra mulher em geral é menos violenta. MAS, eu falo pela minha experiência como mulher branca e de classe média, então com certeza pra mim é bem mais suave ser abordada. Assim, já fui bem xingada e em algum momento da função de ser abordada, ser levada pro upa e depois pra dp, sempre vai ter alguém que vai abusar da autoridade e te destratar, etc., pois as pessoas aqui em Santa Maria detestam arte urbana. Eu tenho amiga que já passou até por “revista íntima”, que já apanhou, etc. Vai depender muito da particularidade da situação, da sua aparência, e do que você tava pintando, com quem e que horas. Então, é complicado falar em vantagem, quando na verdade eu sei que as vezes que fui aliviada foi mais por eu ter um discurso de arte educadora, de universitária, ser branca e ter pinta de patricinha. No entanto sempre teve pelo menos uma pessoa me mandando calar a boca ou me chamando de vadia ou algo do tipo em algum momento do episódio todo. Se eu pegar o exemplo da minha amiga que “sofreu revista íntima”, eu não consigo vislumbrar uma vantagem, porque o menino que tava com ela “só” apanhou (e muito), enquanto ela, apanhou e foi molestada (única e exclusivamente por ser mulher) – o mais bizarro dessa história é que ela nem tava pichando, na

verdade, ela tava saindo de casa e tinha um pessoal conhecido dela (do bloco de lutas da z.o. eu acho) pichando o antigo nacional ali da esquina da Rua Professor Braga, e tavam apanhando duns p2. Eu já passei por alguns episódios, todos muito desagradáveis e desgastantes, mas nunca tive minha integridade física violada. O último tava eu e a Glu pintando num lugar mais que abandonado e uns vizinhos bolsonaristas de um prédio chamaram a GM e ficaram filmando a gente ser abordada. Perdi todo meu material de pintura e o b.o não deu em nada porque eu tinha autorização, só não em mãos. Além do prejuízo material, esse fato abalou muito meu emocional, pois meu filho ainda mamava na época e eu saí rapidinho só pra pintar um, e já ia voltar pra dar mama, quando no fim tive que passar por uma situação muito estressante e humilhante e ainda ser filmada... Ahh e o agente da prefeitura foi lá me multar, então recebi a multa uns dias depois e to com mais essa dívida, pois não tive a força de ir atrás de contestar... Alto transtorno. Sinto medo de ser abordada, porque sempre é uma energia muuuuito ruim que é direcionada pra você, é um transtorno porque você é processado né, fica com a ficha suja, tem que pagar serviço comunitário, pagar multa ou ficar no spc, etc. É muita incomodação.

11. PERCEPÇÕES MIDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Santa Maria auxilia ou prejudica na percepção das pessoas com relação à arte urbana.

Ah, em Santa Maria, a mídia inflamou a população numa verdadeira cruzada contra os pichadores e a pichação. Quando a pichação começou a tomar conta da cidade, as pessoas ficaram apavoradas (imagina você mora num prédio e descobre que na noite anterior alguém conseguiu subir até sua sacada no décimo andar pra pichar: para além da questão moral, de você achar aquilo uma agressão, uma sujeira, uma depredação, aquela pichação anuncia pra você e pra todos que a virem, que se é possível subir até ali para pichar, é possível subir até ali para roubar, matar, etc.), e o enquadramento do assunto pela mídia hegemônica foi ao encontro da defesa da propriedade privada, criminalizando e estigmatizando manifestações de rua.

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

A arte urbana, apesar da crescente grande inserção de mulheres artistas incríveis, ainda, infelizmente, reflete a realidade da nossa sociedade machista e misógina onde a exclusão das mulheres de diversos espaços da esfera pública sempre foi uma realidade cruel. Então, sim, a arte urbana ainda é um espaço onde a maioria são homens. Na rua é mais seguro pros homens, também. Apesar e também por causa disso, acredito demais que a arte urbana fortalece a existência e a resistência da mulher na cidade, e minha própria experiência pessoal com o graffiti e a pichação foi o que me fortaleceu e me fez existir como um ser com voz e, posteriormente, como mulher artista na cidade.

13. TEM ALGUMA REDE ON-LINE NA QUAL VOCÊ DIVULGA SUAS INSERÇÕES? SABE DA EXISTÊNCIA DE ALGUMA?

Eu tenho uma conta no Instagram em que posto meus tramos e acompanho os tramos de companheiros e companheiras da arte de rua.

14. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDÔNIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Sim. Pode ser no nome "ZEN".

MUITO OBRIGADA!

APÊNDICE J – Questionário *Bruja*

Prezada parceira de pesquisa,

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Processo e Manifestações Culturais da Feevale.

Espero poder contar com você para que responda esse breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para esta opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME:

2. IDADE: 25 anos

3. NACIONALIDADE: Brasileira

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Santa Maria - RS

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO: Ensino Superior Incompleto

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um *hobby* que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia-a-dia, diga se gostaria de trabalhar e porque acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente a atividade.

Atualmente não estou sobrevivendo da arte. Ela pra mim é um refúgio, algo que faço pra me reencontrar, quase um estado meditativo quando estou desenhando. Mas não posso afirmar que é um hobby, estou estudando e me aprimorando para que no futuro possa vir ser meu sustento.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

Desde o começo da minha trajetória, sempre me permiti praticar o que tinha vontade. Comecei fazendo tag de caneta permanente, conforme fui desenvolvendo meu traço fui me aventurando em outras modalidades como pixo reto e persona. Também me identifico com colagem de lambe-lambe, além do graffiti que é algo que preciso desenvolver. Até hoje pratico, esporadicamente e sempre tentando achar algum muro autorizado, (mesmo sendo difícil em SM).

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as inspirações.

Meu primeiro contato com o movimento foi através de uma amiga, a mais ou menos uns 3 anos. Ela já praticava arte urbana na cidade natal.

A pixação é a minha voz na rua. É minha militância, a representatividade que eu não encontro nas cidades capitalistas, elitistas e patriarcais. Ela veio pra mim num momento de muita instabilidade, estava muito deprimida e não via mais sentido nas coisas que eu acreditava. O golpe contra a Dilma, as ocupações que acabaram dando em nada, não estava mais me encontrando na minha área de pesquisa na universidade, eu tava muito triste.

A arte urbana me contemplou, comecei a estudar mais sobre técnicas, modalidades de pixo, a história da pichação. Me reconheci artista, me reencontrei nesse mundo artista. Eu agora além de ver as cidades com o olhar da geografia urbana, tenho também o olhar artístico antropológico.

Quando eu passo por uma agenda e reconheço a tag dos meus amigos, de alguém que admiro, me sinto em casa, me vejo naquele risco. A medida que a gente vai estudando, se aprimorando, a gente vê o quanto artístico é uma caligrafia, um desenho, um graffiti. A rua é a maior galeria do mundo e te ensina muita coisa.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRATICA A ARTE:

Informe se praticou ou pratica a arte urbana sempre de forma legal, ou se já praticou ou ainda pratica por vezes arte em locais não previamente autorizados (graffiti ilegal).

Atualmente pratico mais em casa, estou fazendo um curso e tentando me desenvolver em outros ares das artes visuais. Sempre que tenho oportunidade de pintar não nego, mas sempre estudando bem o lugar, pra não me incomodar com a polícia.

Acho uma balela essa história de graffiti autorizado... O movimento só existe até hoje porque é ilegal, e eu demorei pra entender isso. As pessoas tem a arte urbana como vandalismo, e a lei também. Arte só se for elitista e custar 5 mil reais num museu. Típico de uma sociedade com a educação de bases militares (ainda bebemos das consequências da ditadura). E por isso acho que o artista pode desenvolver outras

formas de se expressar, de maneira “menos agressiva” aos olhos dos “cidadãos de bem”, como por exemplo a colagem de lambe-lambe e graffiti em lugares autorizados.

Enfim, atualmente eu quase não saio mais pra pintar no vandal, mas também não acho muro autorizado, então costumo desenhar em casa kkkkkkkk (aff).

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Lisboa. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Não sei como é em Lisboa mas aqui é péssima a abordagem da polícia. Totalmente despreparada e violenta, não sabem nem do que tão te acusando. Acredito que por ser mulher branca, a abordagem é mais suave do que para as manas pretas, mas já sofri agressão física e verbal. Tenho medo da polícia igual tenho medo de bandido na rua. E é por isso que procuro evitar de pintar no vandal. A pixação foi o que despertou meu lado artístico e é o que me identifico, mas pretendo me desenvolver em outras áreas, não to por me incomodar com porco.

11. PERCEPÇÕES MIDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa auxilia ou prejudica na percepção das pessoas em relação a arte urbana.

A mídia odeia pixador... mas adora pagar biscoito pra graffiteiro rico! A gente vê várias publicidades usando os graffiti e os muros cheios de tag como cenário... num “contexto urbano”. Também clipes e tudo mais... mas quando vão noticiar algo sobre pixação, sempre reforçam o estereótipo de criminalidade, vandalismo e anarquia... enfim a hipocrisia.

A mídia não ajuda em nada... principalmente em Santa Maria.

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

Pra mulher é sempre mais difícil. Sair na rua sozinha a noite é impossível, além do mais pra pintar... Temos várias coisas que nos atrapalham mas mesmo assim vejo cada vez mais minas na frente do movimento.

A representatividade é muito importante, mina se apoia em mina, ver um risco de uma mana me deixa mais confiante pra ir lá e fazer o meu.

Desde o início da minha trajetória eu recebi muito apoio das pessoas que eu admiro e que estavam no corre como eu. Mas recebo muita represália também por acharem que eu não sou capaz de dominar um corre por ser mulher, acham que meu risco é crew por ter em vários lugares... mas não é, meu corre sou eu e eu sempre. E assim que se faz o nome.

13. TEM ALGUMA REDE ON LINE ONDE VOCÊ DIVULGA SUAS INSERÇÕES?
SABE DA EXISTÊNCIA DE ALGUMA?

Eu tinha um IG onde postava foto dos meus riscos mas atualmente ele está desativado e não pretendo voltar a ativar, a não ser para comercializar meus trabalhos. Mas isso é mais pro futuro, se Oxalá permitir.

14. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDONIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Sim. Pode ser no nome "BRUJA"

MUITO OBRIGADA!

APÊNDICE K – Questionário *Gatuna*

Prezada parceira de pesquisa!

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Feevale.

Espero poder contar com você para que responda este breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para essa opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME: -

2. IDADE: 22 anos

3. NACIONALIDADE: Brasileira

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Santa Maria, RS

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO: Estudante de Ciências Sociais, Bacharelado na UFSM. Atualmente trabalhando como auxiliar administrativo concomitantemente.

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um hobby que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia a dia, diga se gostaria de trabalhar e por que acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente à atividade.

Não trabalho com arte urbana, de forma que gere renda. Como dito acima é como um hobby, uma prática que levo como uma das coisas que compõe minha expressão como pessoa na cidade. Eu não trabalho com o estilo de arte urbana que eu produzo por que o estilo que conheço é ilegal, e até então não consegui “adaptar” isso de forma que se torne socialmente aceitável ou menos condenável aos olhos normatizados e institucionais. Também que meu dia a dia se encaminha a trabalhar com outros tipos de atividades para ter renda, e uma delas é estudar, que toma grande parte do tempo e vida.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

Eu faço basicamente pichação, e fiz algumas artes que poderiam ser chamadas de Graffiti, mais especificamente “bomb”. Comecei a fazer arte urbana com a técnica

do Stencil e tinta spray, misturando poesias e imagens. Hoje em dia por diversos fatores, estou sem me manifestar muito nessas técnicas, mas eu nunca paro... Sinto que nunca vou parar, só dar um tempo.

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as suas inspirações.

Em janeiro de 2016 fiz meu primeiro stencil e sai para a rua sozinha a noite, logo fiz mais stencil's e estampeei camisetas. No final de 2016 comecei a assinar, e escrever frases com spray pela cidade. Em 2017 visitei Santa Maria e vi muitas assinaturas, entendi então que outras pessoas também “assinavam” e comecei a me interessar mais, sempre sozinha. Logo me mudo a Santa Maria definitivamente e entro em contato com uma cena da cidade, que me inspirou bastante e me fez entender culturalmente o que eu já vinha fazendo a um tempo de forma isolada e solitária. As inspirações foram as paredes das cidades em que estava transitando nesses tempos e como visualmente interagia com elas, e as pessoas que me davam retorno sobre as assinaturas.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRATICA A ARTE:

Informe se praticou ou pratica a arte urbana sempre de forma legal, ou se já praticou ou ainda pratica, por vezes, arte em locais não previamente autorizados (graffiti ilegal).

Sempre pratiquei de forma ilegal, tudo que fiz até agora nesse âmbito, nessa prática. Nunca fiz nenhuma pintura autorizada.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE COM RELAÇÃO À FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Santa Maria. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Então, eu fui pega duas vezes pixando e nas duas vezes fomos acusadas de crime ambiental. Na primeira vez eu estava escrevendo numa placa na rua e o carro da Brigada Militar veio, saíram 4 homens com armas de um metro de tamanho, digamos... Era enorme. Fizeram toda aquela cena de mão na cabeça, tirar tudo que tem dos bolsos, tentaram nos revistar e não deixamos, foi horrível. Acredito que por sermos mulheres eles se sintam de alguma forma mais superiores ainda... São machistas. Não sei se representa mais vantagem ou não, depende dos homens fardados: a roleta pode girar e eles tentarem te estuprar se você é mulher, a roleta pode girar e eles podem te espancar, te matar, se você é homem, tem muito caso de pessoas que apanharam da polícia, mulher assediada. Nunca aconteceu comigo, mas eu não gosto deles. Desde que fui abordada pela polícia, percebi que sempre acho que os seguranças estão me seguindo, ficou algo dentro de mim como um trauma. Eu vejo a luz do carro deles, e antes mesmo de pensar meu corpo entra em alerta, fica com medo. É ruim isso, fica no inconsciente. Aí tá um dos motivos de eu parar e voltar com a pichação, é muito arriscado... A segunda vez que fui pega, foi a guarda municipal... De fato, é estranho dizer: mas foi a abordagem policial mais moderada que já tive, mas também aí a ficha caiu. Diferentemente dos “porcos”, os guardas municipais não fazem tortura psicológica, eles levam pra DP direto e você que se vire com a multa... 1.850 reais é a multa que vai chegar pra mim, por ter feito uma assinatura em patrimônio privado.

11. PERCEPÇÕES MIDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa⁵⁸ auxilia ou prejudica na percepção das pessoas com relação à arte urbana.

Eu não sei nada sobre a mídia em Lisboa, pra ser sincera... Depende do tipo de enfoque. Tem enfoques no Graffiti Legalizado que é utilizado pra dizer: “Isso é arte, isso não” e esse tipo de enfoque não ajuda em nada. Muita gente faz pichação por que é o que tá em conta... Graffiti é lindo, é uma arte como a pichação mesma é... Mas não abrange todo mundo. A gente fica feliz quando alguém vive disso, pode levar adiante, ser reconhecido na pichação e no Grafite...

⁵⁸ Errata: Santa Maria.

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

Acredito que quando uma mulher sai pra pichar ela já tá quebrando com as barreiras do medo que são colocadas nas mulheres desde pequenas... que não podem andar sozinhas, que são limitadas a determinadas atividades. Espaço igualitário não tem como está: a rua é tomada por interferências feitas por homens, mas você vê no meio dessas interferências mulheres riscando e fazendo o rolê, como uma em 10. Mas isso tá mudando, uma puxa a outra. Eu mesma na minha cidade, antes de mim nenhuma mina pichava. Eu fui a primeira e a gurizada da cidade reconhece isso, então... Fui muito julgada quando comecei, diziam que eu queria “ser rua” e na verdade não era isso. Hoje em dia já tem várias meninas começando a riscar e eu me sinto feliz por ter aberto os caminhos. As mulheres abrem os caminhos umas para as outras, é mata fechada pra nós. Então eu acho que as mulheres estão conquistando seu território, apesar das portas fechadas e desqualificações.

13. TEM ALGUMA REDE ON-LINE NA QUAL VOCÊ DIVULGA SUAS INSERÇÕES? SABE DA EXISTÊNCIA DE ALGUMA?

Eu uso o Instagram, mas eu filtro as pessoas que podem ver minhas publicações. De resto, está na rua, mas meu rolê está apagado ultimamente, parado. Tenho muitos contatos que usam o Instagram pra divulgar tanto Graffiti como Pichação e tem uma conexão com muitas pessoas do país, como se fosse um vagão de trem passando, trazendo um trampo do Norte.

14. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDÔNIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Meu nome prefiro que não, mas pode pôr como VZ ou Gatuna.

MUITO OBRIGADA!

APÊNDICE L – Entrevista *Pópis*

ENTREVISTA

23/04/17 – PÓPIS

Roteiro para artistas de rua:
<u>1. Trajetória e Redes de contatos</u>
Idade; iniciação; tempo que permanece com a arte; inspirações; locais onde fez a arte (prédios públicos, particulares, bairros, cidades); ocupações e atividades outras além da realização da arte; expectativas futuras;
<u>2. O saber-fazer</u>
O tipo de arte realizada; inovações/permanências nas técnicas da arte;
<u>3. Percepções</u>
Forma de percepção das diferenciações trazidas pela mídia.

1. NOME: -
2. IDADE: 34 anos
3. LOCAL: Ginásio do Oreco, bairro Tancredo Neves/

4. INICIAÇÃO NA ARTE URBANA:

- Como iniciou na arte urbana?

- Em 1998 comecei a namorar o Rafael e aí minha vida mudou.

Com 19 anos ela tem um romance adolescente que muda seu rumo. Ele adorava fazer rap e andar de skate e ela passou a frequentar os mesmos ambientes que o namorado. A cultura do rap, do hip hop, skate e da arte urbana andam, na maioria das vezes, de mãos dadas. Em um dos dias, em um rolé, participou da reunião entre amigos um menino de Porto Alegre, de apelido *Trampo*. A ida dele à Santa Maria se deu em razão de seu interesse em grafitar os vagões de trem da Gare da Estação, local que até hoje é visado pelos artistas de rua.

Foi ali que ela conheceu o *Braziliano*, e em um desses rolés resolveu pegar um pincel com objetivo de fazer alguns riscos. Como hoje seus desenhos são de encher os olhos, interrompo sua história para perguntar como foi a primeira experiência.

- Foi horrível. Só riscos e tags. Era pixo. – diz ela. Contou que na época gostava de correr riscos. Sair na madrugada. Sentir a sensação de fazer algo proibido. A ideia de tédio trabalhada na criminologia cultural.

5. INSPIRAÇÕES:

Pergunto quais foram as inspirações que ela teve, tendo em vista que hoje é referência na cidade de Santa Maria. Ela conta que ia para Porto Alegre no Fórum Social Mundial e que ali conheceu muitas influências. Ela citou a artista Nina, de São Paulo, e a artista Vanessinha, de Porto Alegre. Fez questão de frisar que na época a ausência das redes sociais dificultava a aproximação entre os artistas.

6. LOCAIS QUE JÁ FEZ SUA ARTE:

Questiono onde ela já fez e onde atualmente faz a sua arte.

- "Mina" no início não era arte. Era rabisco mesmo. Nós gostávamos de depredar patrimônio público, muros das casas. Os "rabiscos" funcionavam como uma medalha. Mas isso acabou. Hoje eu grafito onde sei que não irei me incomodar.

- E qual foi o marco para você mudar tão drasticamente a escolha dos locais?

- A maturidade da idade, mas, principalmente, depois do nascimento da minha filha. Não posso me expor tanto assim.

7. OCUPAÇÕES ATUAIS E PERSPECTIVAS FUTURAS:

Pópis neste momento me diz que tem um bloqueio. Eu peço pra ela falar mais sobre isso. Ela me diz que gostaria de ganhar dinheiro com a arte mas que não acredita que isso um dia será possível. Por isso, ela leva como um hobby, leva como algo que serve para aliviar os incômodos diários e que, sobretudo, faz bem. Ela é assalariada em uma empresa e não trabalha com arte. Mas conta que precisa trabalhar fora para manter sua filha.

8. QUAL O TIPO DE ARTE QUE REALIZOU E REALIZA:

Que estilo de arte tu usas e preferes?

- Ah, "mana", eu nunca dei bola pra isso. Fiz lamb, tags, sticker... Adoro influencias de animação infantil. Uso rolos e sprays. Não gosto de definir técnicas. Gosto de me deixar levar.

9. PERCEPÇÕES MIDIÁTICAS:

- Penso que hoje a mídia apoia o artista grafiteiro. Mete pau em pixador...e tem que meter. É por conta deles que nossa arte sofre represálias.

APÊNDICE M – Narrativa biográfica de *Marcela E.*

NARRATIVA BIOGRÁFICA DE *MARCELA E.*

- MARCELA: Nasci em 4 de março de 1969. Minha mãe é professora de inglês e meu pai sempre trabalhou com impressão gráfica de material publicitário. Cheguei quando minha irmã já tinha um ano e um mês, então somos só duas com pequena diferença de tempo. Passei minha infância dividida entre o ano escolar em Buenos Aires e as férias de verão na casa dos meus avós. Eles moravam há uns 800 km de Buenos Aires, num loteamento no qual havia muitas pessoas velhinhas. Eu acho que eles haviam escolhido esse espaço pois seus vizinhos eram assim também, como eles. Era um lugar espetacular, maravilhoso, onde minha irmã e eu passávamos todo aquele tempo e nos divertíamos embora existissem poucas crianças, que quando apareciam era uma festa. Mas a gente integrava também os adultos, com os mais velhinhos. E minha irmã e eu estudávamos na escola onde minha mãe trabalhava. Era uma escola particular, pequena, com um perfil humanista marcado e com muito inglês. A maioria dos colégios lá, particulares, têm uma carga de inglês bem alta. Então, todos os anos tínhamos um exame que era feito por umas inglesas para avaliar nosso nível de inglês e certificar. Só que chegando no final do meu ensino fundamental, quando tinha 12 anos, meus avós tiveram um acidente de carro e morreram. A partir desse momento tudo mudou. Não só porque eu havia deixado de ser criança e me tornado adolescente, mas também porque esse refúgio nosso, este tempo diferente lá foi cortado. A gente ficou com a casa. Mas a presença deles na nossa vida era muito forte e eram quase pais pra nós. Foi uma etapa bastante difícil. O colégio no ensino médio foi público e aí toda a diferença do particular para o público, embora o público que fomos era muito forte, com um ensino puxado. Lá também tinha uma grande carga horário de inglês, coisa que já não era tão frequente nos públicos. Mas esse colégio era especial. Era um colégio puxado, digamos, não sei se isso é bom, mas enfim, era um colégio forte. Mas era uma coisa muito estranha, pois eram só mulheres. Uma loucura histórica feminina. Diferente do colégio tradicional, leve, misto. As meninas eram endoidadas, históricas. Foram 5 anos. Lá são 7 anos de ensino fundamental e 5 de ensino médio. Terminei o ensino médio e não sabia o que fazer, eu sabia de gostava de letras, literatura, filosofia, sociologia, história. Fui fazer

jornalismo, ciência da computação. Naquela época, a Universidade de Buenos Aires estava num momento complicado, pois era volta da democracia e havia uma série de mudanças e exigências. O debate estava desestruturado. Me senti desamparada nesse ponto. Embora depois eu tinha ficado sabendo que toda vida lá na universidade era bastante complicada. Desde muitos anos. Então eu troquei para um curso técnico, que foi o que eu terminei lá. Era um curso técnico em jornalismo. Fiz amigos. Minhas amigas do ensino médio são minhas amigas até hoje e são aquelas com as quais eu me encontro sempre. Somos muito diferentes, mas nos une essa história comum e, por isso, não há como ser diferente. Nos juntamos e desfrutamos muitos. Minha irmã, aos 19 anos, teve um acidente complicado e ela tem crises até hoje. Ela se queimou, teve queimaduras muito graves, esteve internada e sua vida esteve em perigo. Foi outro momento muito difícil, minha estava muito abalada naquela época. Mudou tudo de novo, digamos. Conheci uma pessoa no jornalismo, com o qual eu vim morar no Brasil, o pai do meu filho. Antes eu já tinha namorado outro brasileiro, uma pessoa divertida, com quem viajei bastante pelo Brasil, mas que durou só um ano e meio, dois anos. Conheci então o André, que era jogador de vôlei profissional no Boca Juniors que é conhecido pelo futebol, mas também tem outros esportes. Eu tinha 23 anos e estivemos lá 3 anos e depois ele resolveu que não queria mais ficar na Argentina e eu vi que viria com ele para cá. Viemos para o Brasil. A família dele é de Santana do Livramento. Fomos pra lá. Ficamos um ano e meio, aproximadamente, e depois viemos para Santa Maria. Eu não sabia se iria sobreviver naquele lugar porque saindo de Buenos Aires, chegando no Rio Grande do Sul que eu nem sabia que existia. Uma das coisas estranhas era sentir frio. Havia gaúchos aqui e aquela figura pra mim era argentina, uruguaia, mas jamais brasileira. E o lugar era muito pequeno para como eu estava acostumada. Mas, eu sobrevivi. (risos) E mudei. Sempre se muda, tanto nas alegrias quanto nas tristezas. Viemos para Santa Maria pelo trabalho dele e eu sempre me adaptando no que diz respeito ao trabalho. Em Santana eu não trabalhei, lá não tinha o que fazer. Mas em Santa Maria em seguida comecei a trabalhar com espanhol. Não demorou muito tempo e uma pessoa conhecida, um uruguaio, me orientou a começar a trabalhar. Comecei no SENAC, trabalhei 7 anos e nesse período nasceu meu filho quando eu tinha 35 anos, parecia uma data limite. Ah, eu tinha casado. Casei para acelerar o processo de documentação e questões trabalhistas. Meu filho é Luciano, hoje tem 12 anos. Eu me separei muito rápido. Já havia tido algumas separações. Quando o Luciano tinha quase dois anos e senti que não dava mais e

me separei. O parto do Luciano foi bem complicado. Ele nasceu perfeito, tudo saudável. Eu que tive problemas e fiquei fraca por muito tempo para me recuperar, física e emocional. Isso porque eu era muito ativa, desportista, dinâmica, autônoma, independente e aí tudo mudou. Esse momento foi muito difícil, mas eu jamais trocaria a presença do meu filho por qualquer outra situação. A partir desse momento, quando nasceu Luciano, 2005, eu estava terminando aqui minha segunda carreira universitária, que foi Letras, já que eu estava trabalhando em aulas de espanhol, fui fazer letras, pois era uma necessidade. Era Letras-Espanhol-Literatura, na FAMES. Estava terminando o curso, foi interessante, fiz disciplinas na UNIFRA em razão dos meus horários e foi interessante ampliar esse momento. Terminei. Fiquei muito feliz por concluir o curso. Fui demitida do SENAC. Eles têm um sistema de limpeza frequente para baixar custos. Demitiram todos da mesma época. Eu fui a última pois estava grávida e eles tiveram de esperar o tempo da licença maternidade. Depois fui trabalhar no colégio Fátima por um ano. Foi peculiar pois eu sempre trabalhava com adultos. Eram 14 turmas, com pouca carga horária. Troquei. Depois fui para o Yazigi, de idiomas, 4 anos, depois colégio Riachuelo 4 anos. Até que, enfim, comecei dar aulas particulares e fazer traduções. Coisa que eu gosto muito. Tive o prazer de conhecer pessoas maravilhosas, professores universitários, alunos de pós-graduação ou ainda alunos que queriam fazer curso na Espanha, Argentina, principalmente Espanha que tinha muita troca. Isso me permitiu muitas pessoas diferentes, investigar muito, fazer pesquisas para meus alunos, coisas divertidas. Pra você saber, fiz capoeira em Buenos Aires e tango no Brasil. Saltei de paraquedas. Fiz artes marciais, pintura, canto lírico, kung fu, enfim, jogo tênis, padel, vôlei. Muita coisa. Adoro sair para correr. Faço coisas diferentes e um dia me encontrei pintando muro.

- CRIS: Gostaria de ouvir mais sobre a ACCIÓN POÉTICA. Pode ser?

- MARCELA: Bom, Ação Poética, nome original, foi um escritor mexicano, um poeta que se chama Armando Alanís Padro⁵⁹, ele tem uma página profissional como escritor. Ele começou há 20 anos. Na verdade, ano passado, foram os 20 anos e eu comecei, inclusive, coloquei em algumas pinturas “homenagem Ação Poética”, uma homenagem aos 20 anos. Ele começou lá e segundo o que ele mesmo diz, foi a sua vontade de publicar poesia e a dificuldade em fazer com as empresas editoriais. Se hoje já é difícil publicar, era mais difícil ainda quando a tiragem tinha que ser maior. E

⁵⁹ Disponível em: <http://arteeconteudo.com.br/2014/03/muito-alem-da-tinta-no-muro/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

também poesia é difícil. Então ele resolveu sair para rua e começar a pintar. E o fundo branco e a letra em preto como se fosse a página de um livro. E assim ele começou. Eu vi que no início ele fazia textos mais longos e foi encurtando, foi vendo que visualmente é mais fácil. É a frase curta e a letra grande, né? E alguma coisa que chame... que faz... eu entendo, e isso não foi ele quem disse, que faz um diálogo com quem está passando. Nem que seja aquele sorrir na hora de passar. “Ah, que bonito, que simpático, que diferente”. Mas há um diálogo com quem está passando. Aí eu entrei depois acompanhar, gostar. Tem um argentino que faz também. Muito lindo, uma caligrafia espetacular, que chama muita atenção e que são amigos, faz mais de dez anos que também está fazendo isso. Eu resolvi entrar em contato com o mexicano, mandei uma mensagem pela página do Face e demorou um pouquinho, mas respondeu e eu perguntei se podia fazer a mesma coisa. Se tinha regras... se tinha autorização. Ele me respondeu que sim, que podia. Me passou normas. Depois disso, que ele me deu autorização, eu fiquei pensando... Tá, e agora? Eu que vou sair pra rua pintar? Não fechava na minha cabeça. O que eu vou fazer? Aí eu descobri que fazia muito tempo que eu passava todos os dias, que eu via todos os dias um muro grande com bastante visibilidade.

- CRIS: É ali na Duque de Caxias, né?

- MARCELA: Isso. Na verdade, aquela pizzaria é do pai do meu filho. Então eu disse tá. Agora não tenho mais desculpa. Fui lá e assim começou. Escrevi “sin poesia no hay ciudad”, que é a frase dele.

- CRIS: Você viu que eu fotografei e uso essa foto no meu Facebook?

- MARCELA: Sim. Sei. Muita gente colocou. Basicamente as daqui da rua 24 horas. E foi assim... assim que começou. Depois as pessoas vão perguntando, ficando curiosas. Alunos meus, ex-alunos. Professores de espanhol que me ajudaram com algumas colaborações.

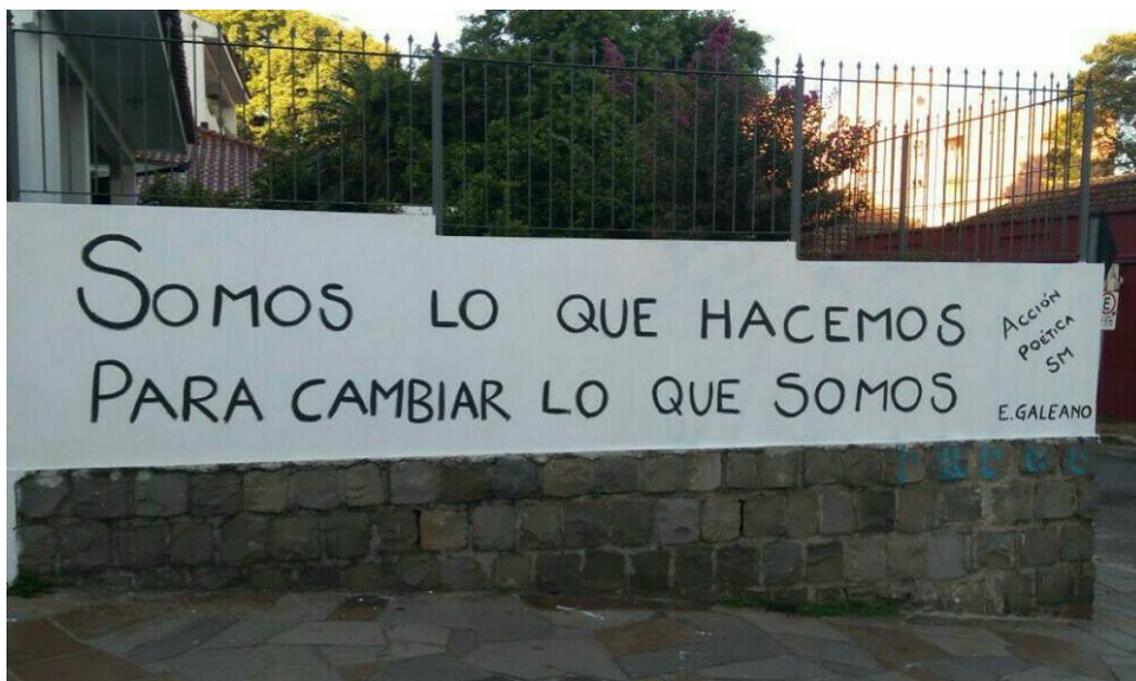
- CRIS: Tu moras aqui há quanto tempo?

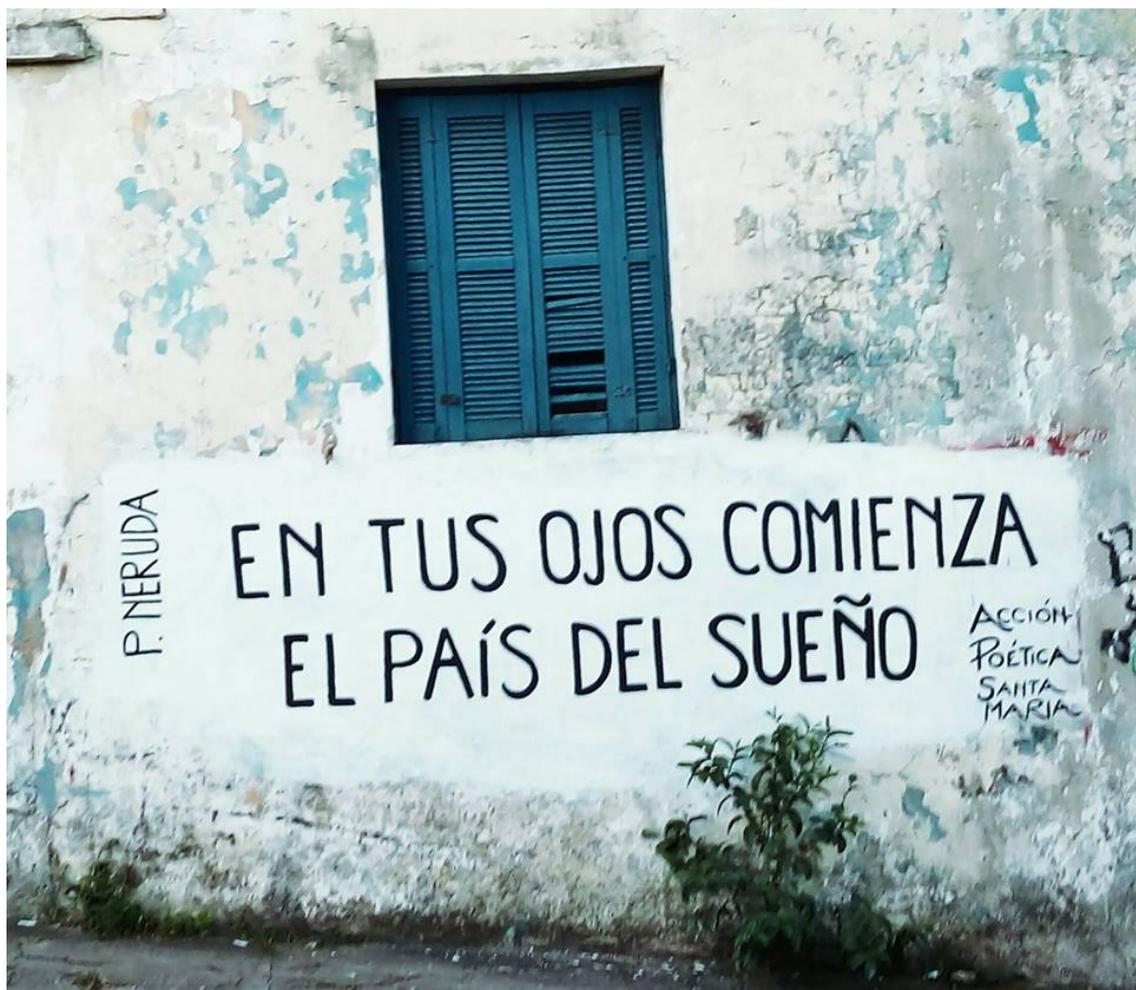
- MARCELA: 20 anos. As pessoas dizem que tenho pouco sotaque. Que dá pra saber que não sou daqui.

- CRIS: E as inspirações para a Ação Poética?

- MARCELA: Sempre trabalhei com leitura. Agora o que mudou, é que nas minhas leituras eu procuro encontrar frases ou acontece naturalmente e eu digo: “Ah, isso podia ser uma frase para a ação”. E também tem a questão do idioma, né? Pensei: vou escrever em português? Vão dizer que estou com falta de respeito. O que

é que vem essa louca escrever nas paredes e ainda em espanhol? Comecei com algumas em português. Mas as pessoas falavam que estava tudo bem sendo em português ou em espanhol. Ok. Mas daí depois eu tive uma surpresa faz pouco tempo. Alguém me adicionou pra eu ler o que escreve. Como tantos por aí. Ou esqueceu, ou fez de propósito e colocou uma crítica. Mas ele é uma pessoa que critica tudo. Mas é um estudante da Federal. Ele disse: “sair por aí apagando e pintando de branco todos os trampos de todo mundo, escrevendo por cima e ainda em língua estrangeira? Isso não é Ação Poética!”. Pensei, se eu deixar passar isso vai piorar. Lá fui eu. E respondi. Ele falava em leis das ruas, se referindo que não podia escrever em cima do que os outros fizeram. Olha, eu não sei realmente quais são as leis das ruas, mas eu sei que a gente pode dialogar. Quando quiser conversar a gente se encontra. Não faço aqui pelo Facebook porque as pessoas se empolgam demais. Jamais me respondeu. Amigo dele que me responde. Mas já fiquei sabendo de outros que fizeram isso.













APÊNDICE N – *Diário de Campo 7*

DIÁRIO DE CAMPO 7 – 14/12/2018 – PROJETO A LATA DELAS

A minha chegada em Lisboa foi diferente do que eu esperava e do que eu havia racionalmente programado e idealizado: cheguei com uma fratura no pé e utilizando de muletas e uma *robofoot* para me locomover. Por orientações médicas, em alguns devaneios noturnos, cogitei adiar o meu estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa.

Pensei muito e decidi vir.

Fiquei cinco dias enraizada no hotel, sentindo-me presa como um pássaro em uma gaiola, sabendo que do lado de fora havia um mundo de muros coloridos que me aguardava.

Fui paciente (na espera e na obediência às orientações médicas).

Consultei o médico, que na quinta-feira (13/12/2018), me permitiu abandonar as muletas e como criança me incentivou a dar os *novos* primeiros passos. E dei. Dei sozinha em direção ao projeto *A Lata Delas*, que acontecera na Estação de Comboios de Entrecampos, próxima da faculdade. Fiquei sabendo do evento por uma mensagem enviada via Facebook pelo professor Ricardo Campos.

Por sorte, em que pese se trate de uma grande estação, entrei diretamente no lugar onde estava acontecendo a intervenção mediada pela *Galeria de Arte Urbana* (GAU), conforme a notícia em sua página:



Cheguei acuada, afinal eu era uma estranha no coletivo, na estação e no país.

Outra sorte: cheguei ao meio dia. Exatamente na hora que chegavam *Margarida Fleming* e *Tamara Alves*. Imaginei que elas fizessem parte do coletivo pelas roupas com respingos de arte, com marcas de tinta.



Fui cega até Margarida. Me apresentei e apresentei as minhas credenciais acadêmicas, buscando mostrar os meus motivos de ali estar. Ela sorriu, porém, não fez questão de conversar. Disse ainda que eu poderia fotografar à vontade enquanto ela trabalhava. Entendi que eu deveria iniciar minha observação participante em silêncio. Ela, com maestria e firmeza, manuseava as tintas em um guindaste.





Na sequência, no espaço do muro ao lado de *Margarida* chega uma mulher ruiva. Nas roupas ela trazia também muitas marcas de arte. Fui até ela, me apresentei, e ela foi muito solícita e simpática. *Patrícia Mariano*. Ela se organizava para dar sequência a um *graffiti* de fundo azul de uma técnica intimista que chamava a atenção de qualquer andante.



Estava acompanhada de alguém que penso ser seu namorado:







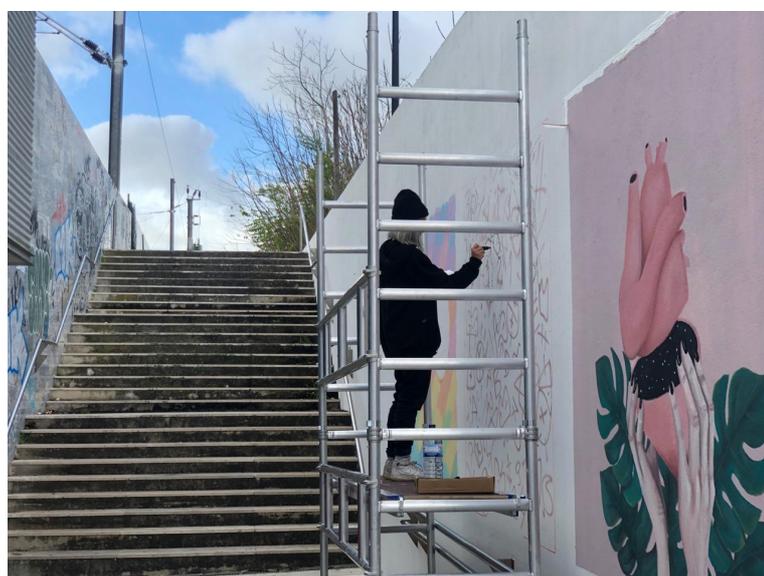
Patrícia me contou que pretendia terminar o quanto antes possível a arte, pois trabalhava com publicidade e precisava voltar para a sua rotina. Me disse que havia terminado a arte do *coração* e que agora iria terminar o restante dessa mulher no fundo azul.





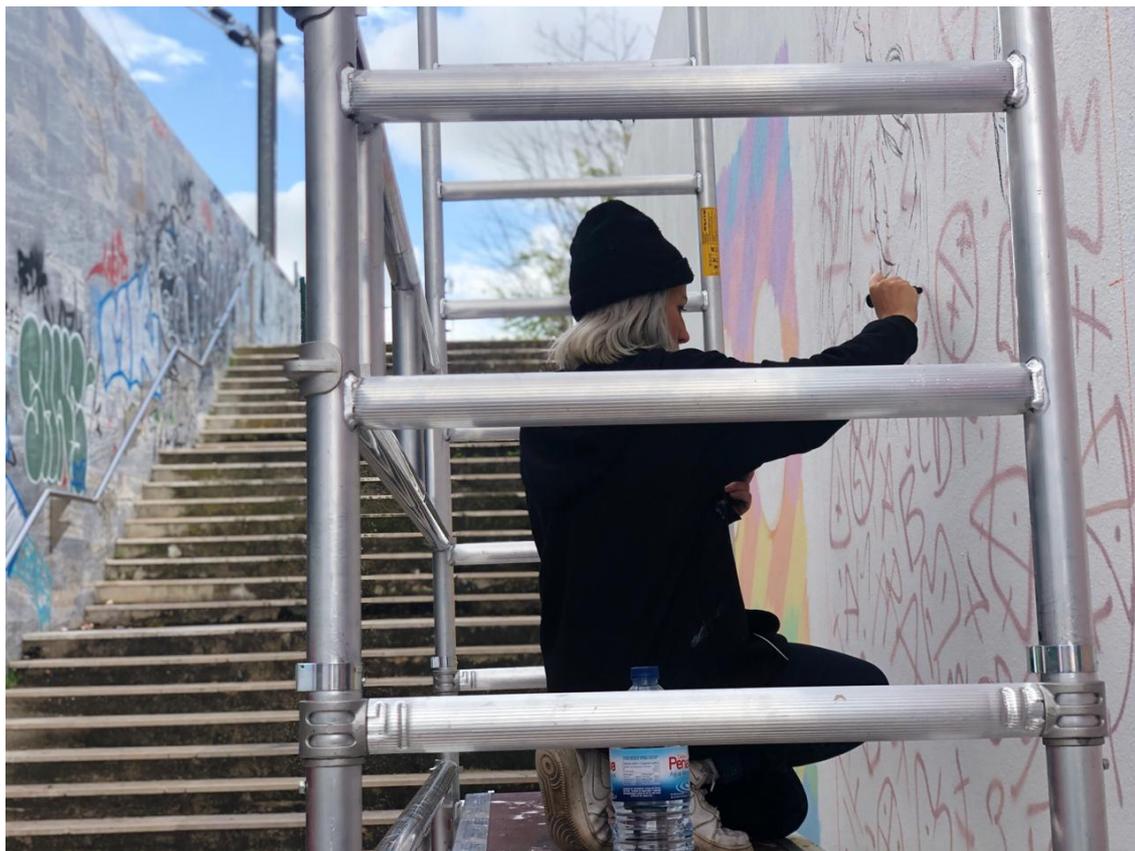
Decidi que assim seria minha entrada em campo: lenta como os meus primeiros passos. Observei atenta os movimentos daquelas mulheres.

Me desloquei na estação e fui ao encontro de *Tamara Alves*. Fiz minha apresentação, questionei se podia fazer fotografias e ela assinalou dando de ombros que sim.



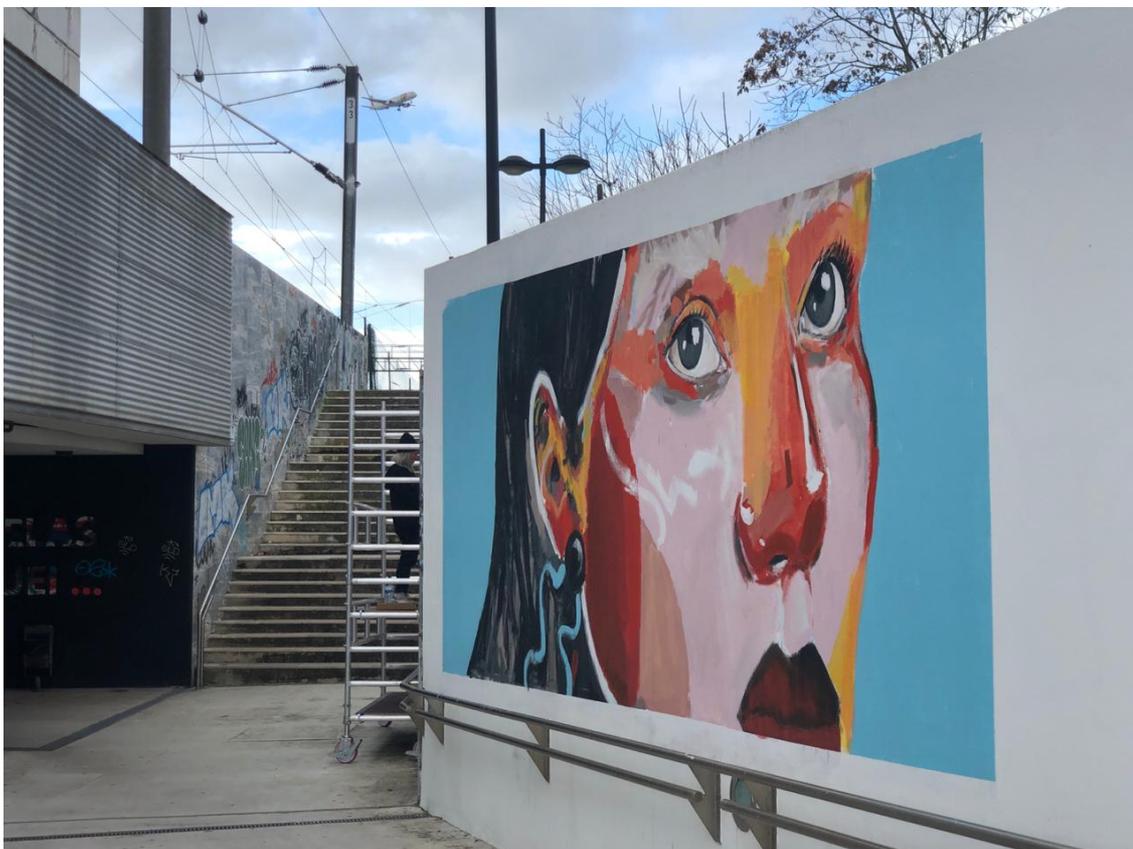




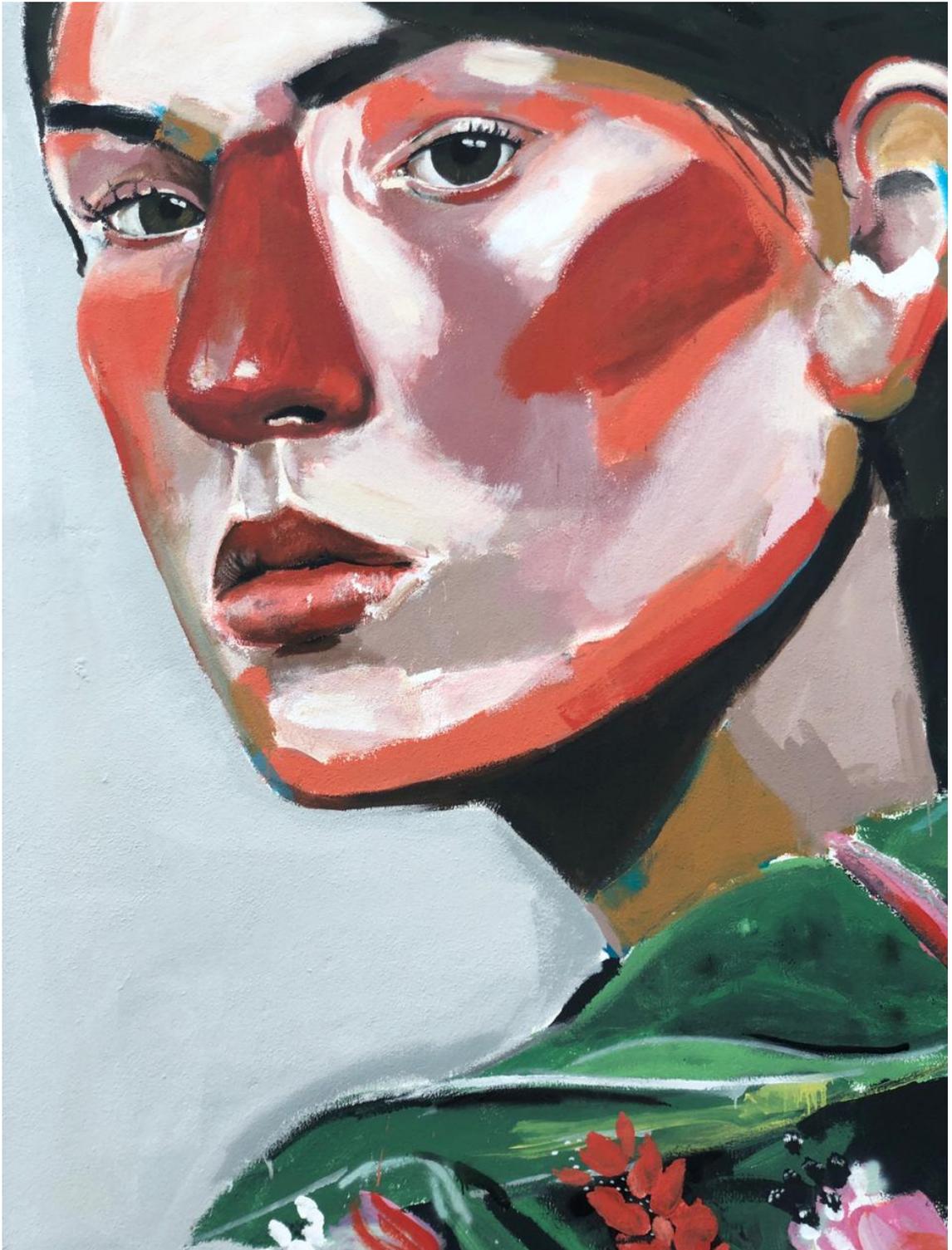


Percebi que *Tamara* estava introspectiva e concentrada.
Respeitei.

Saí e fiz mais fotos do coletivo com uma certeza: eu voltaria no outro dia.







APÊNDICE O – *Diário de Campo 8*

DIÁRIO DE CAMPO 8 – 15/12/2018 – PROJETO A LATA DELAS

Não disse a elas que voltaria, mas voltei.

Fui a primeira a chegar e já reparei que as tintas haviam visto o sol se pôr e nascer e ali permaneciam, inertes e esperando as mãos daquelas mulheres que a elas davam vida.

Afinal, eram “as latas delas”, como brinca o nome do projeto. Mas, mesmo assim, não havia como afastar de mim aquele pensamento comparado ao contexto brasileiro, e eu me perguntava se lá as latas esperariam suas possuidoras na outra manhã...

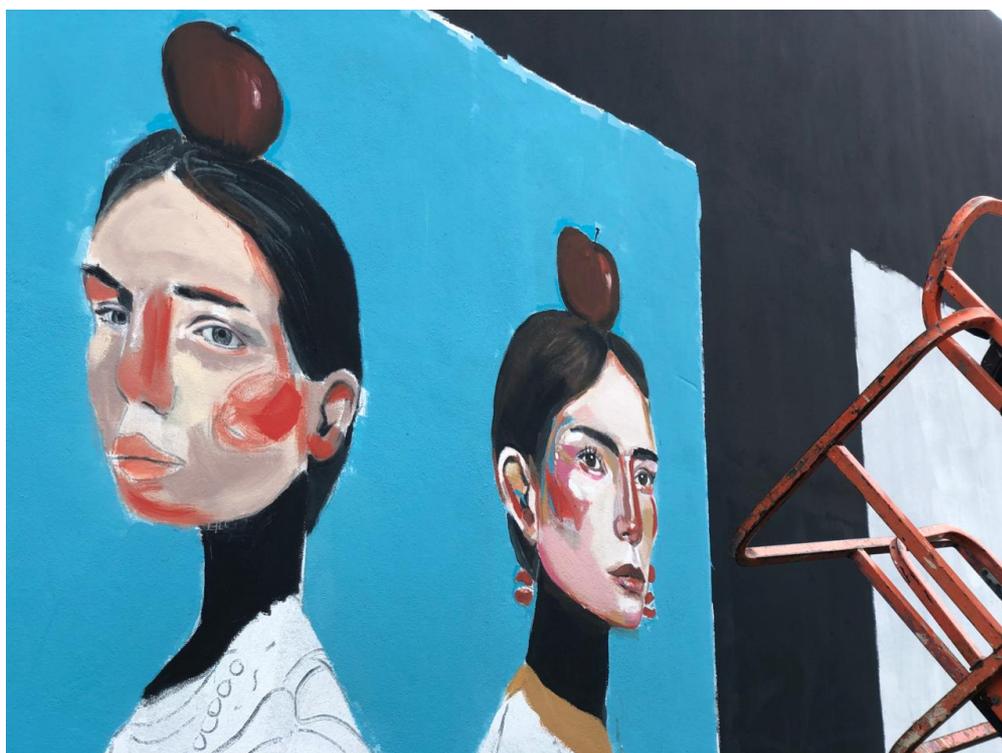
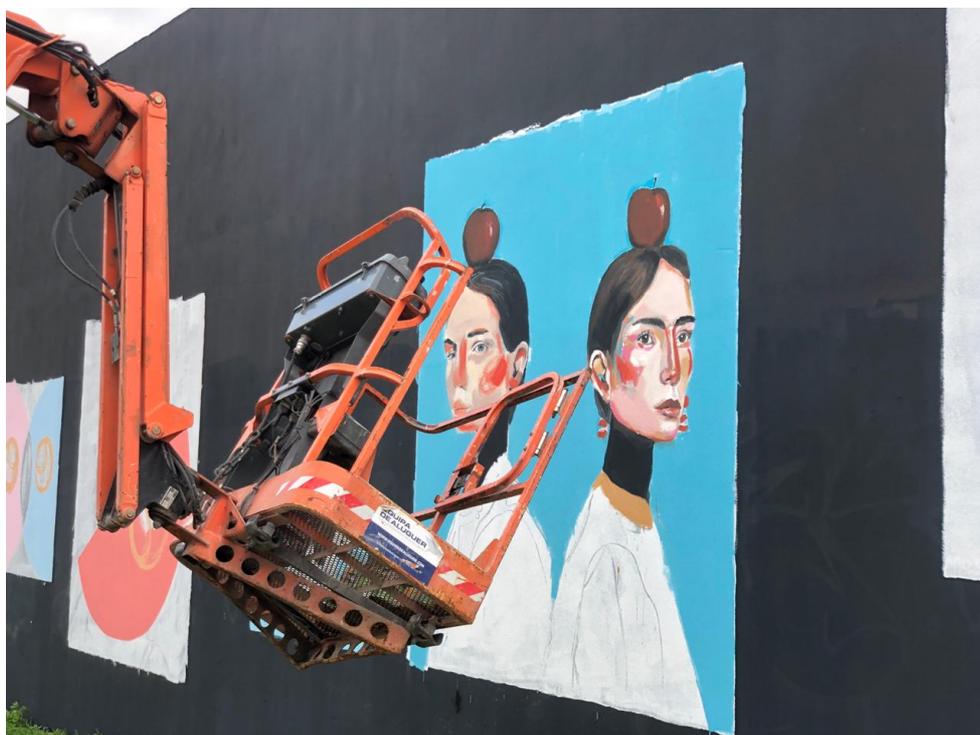




Além das artistas, eu esperava *Carolina Fernandes*, estudante vinculada ao projeto *TransUrbArt*, coordenado pelo professor Ricardo Campos, que eu convidei para conhecer *in loco* o coletivo. Ela chegou junto de um amigo, mas antes dela chegaram *Patrícia Mariano*, *Margarida Fleming*, *Tamara Alves* e uma nova personagem: *Maria Imaginário*. Logo chegou também uma senhora que com olhar atento fotografava cada pincelada, mais tarde descobri se tratava de uma professora de artes plásticas.



Fiquei impressionada com a evolução do trabalho de *Margarida Fleming*, que em questão de horas havia ganhado uma vivacidade ímpar. Já ciente do perfil de *Margarida*, optei por não a atrapalhar e fiquei próxima de *Patrícia Mariano*.

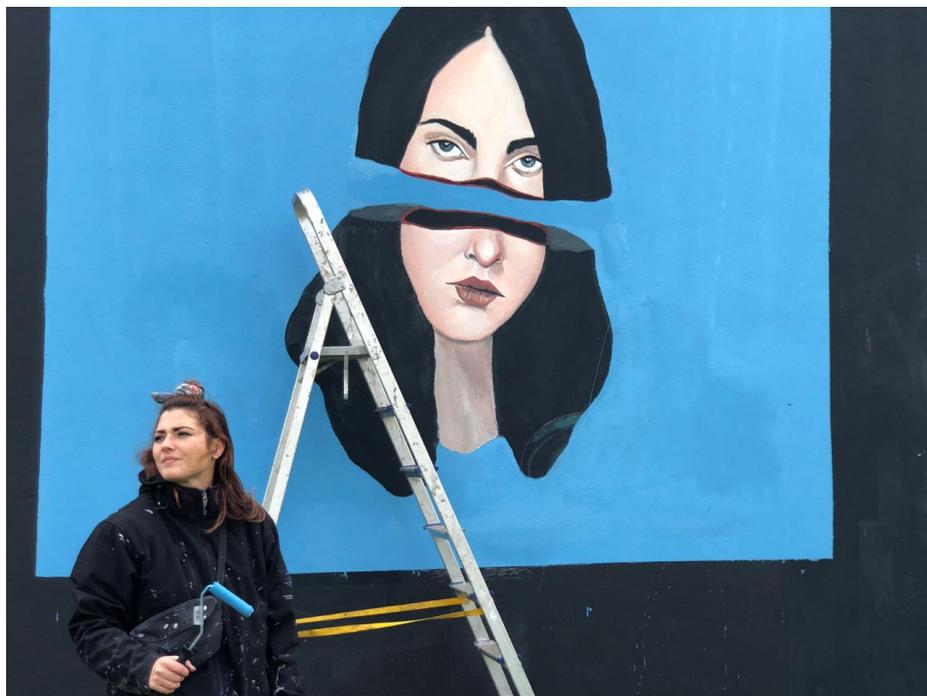




Patrícia é transparente e aberta. Pergunto se atrapalho sentada tão perto e ela diz que não. Ela é performática, intensa e ao mesmo tempo que é transparente, me parece enigmática.

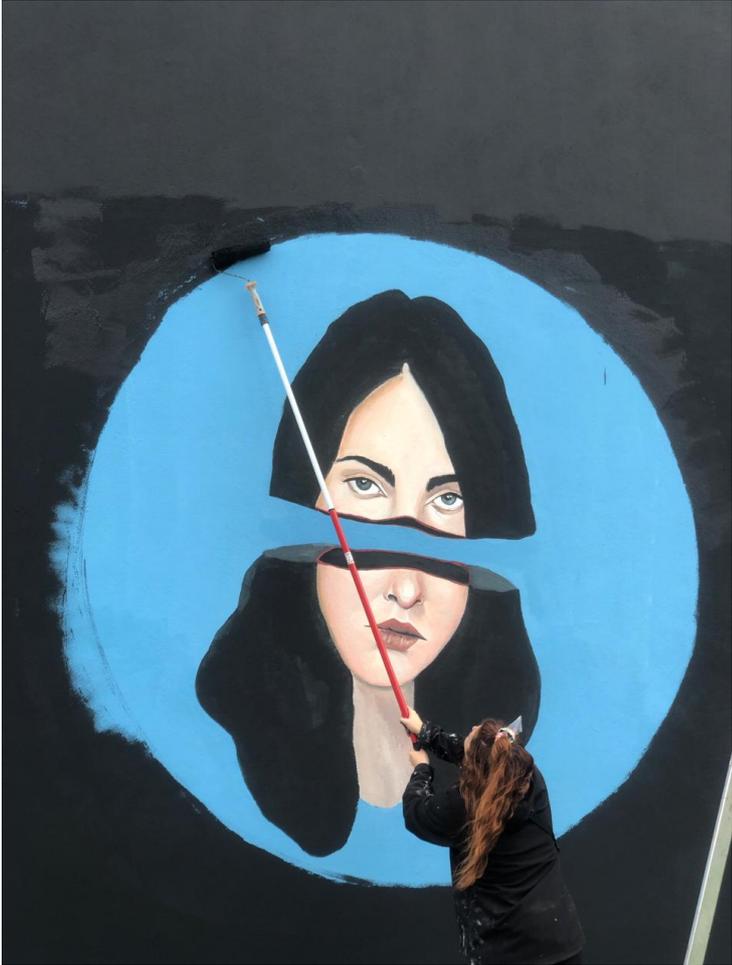
Hoje já me sinto mais solta em campo e pergunto como nasceu esse projeto. Ela me conta que a GAU procurou as quatro artistas e propôs a ideia central. A partir

dali foram reuniões até o conceito ser finalizado. Ela disse que a ideia era uma galeria a céu aberto, cujo objetivo, antes de mais nada, era evitar vandalismo na Estação de Comboios.



Questionadora, queria saber sobre a hipótese de minha tese. contei e lhe disse que no Brasil são poucas as mulheres que pintam na urbe. De pronto *Patrícia* referiu que em Lisboa o número não passa de oito ou dez. Confidenciou que gosta dessa situação, pois assim pode se destacar com sua arte, tendo em vista serem poucas as mulheres neste ambiente. Alertou que acha equivocado inserirem mulheres apenas pela cota de gênero e não por meritocracia e frisou que não se sentiria à vontade se percebesse estar sendo inserida em algum contexto de arte urbana pelo simples fato de ser mulher. No meio da divagação disse: “farei uma borda oval”. E foi o que – com muita técnica – começou a fazer.









Depois de conversar com *Carolina* e seu amigo, tentei entender melhor o contexto da GAU⁶⁰. Minhas dúvidas não eram embrionárias, mas sim significativas, tendo em vista que na noite anterior eu havia lido e feito apontamentos sobre a Lei Portuguesa 61/2013⁶¹, que traz as tipificações e as penas aplicadas aos grafismos

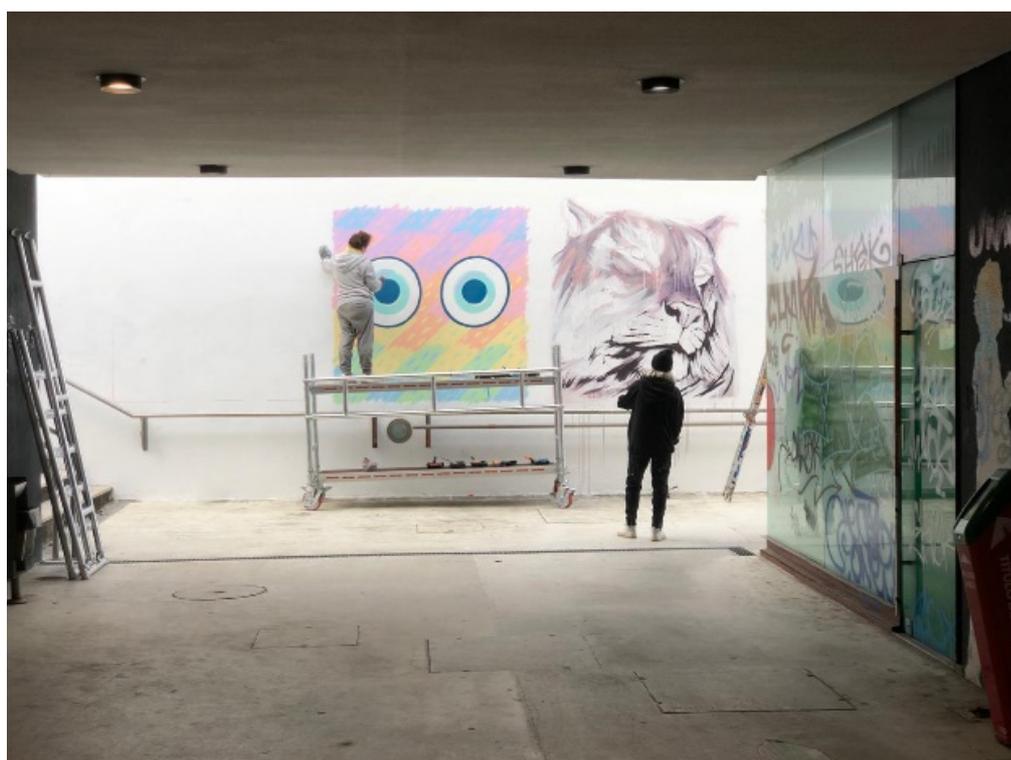
⁶⁰ No município de Lisboa, a gestão da arte urbana é competência do Departamento de Património Cultural (DPC). O forte incremento verificado nas atividades associadas à *street art* nos últimos anos, levou o DPC a criar uma equipe especializada nesta área. Segundo seu sítio eletrônico, a criação da GAU remonta ao ano de 2008, e aconteceu na sequência de uma operação de limpeza das inscrições vandálicas levada a cabo nas fachadas dos edifícios do Bairro Alto. Na altura, considerou-se importante criar um espaço alternativo especificamente dedicado à arte urbana, onde fosse possível exercer a atividade de modo legal e estruturado. Para o efeito, foi instalado um conjunto de painéis na vizinhança do Bairro Alto, mais propriamente na Calçada da Glória, espaço expositivo gerido pela GAU. Assim nasceu a GAU. Depois de uma primeira fase dedicada a vencer resistências e desconfianças, tanto por parte dos artistas como da população, em geral, a GAU começou a ser aceita e a ver o seu papel de “facilitadora” reconhecido no meio da *street art*, o que lhe permitiu chegar a um número crescente de interlocutores e projetos, até se transformar numa plataforma de referência, a nível nacional e internacional. A partir de 2009, a GAU começou a gizar uma estratégia vocacionada para a promoção da arte urbana e, simultaneamente, para a salvaguarda do património e prevenção do aparecimento de intervenções vandálicas. Para a GAU, tornou-se prioritário encetar um diálogo com a comunidade artística ligada ao graffiti e à *street art* no sentido de a sensibilizar para a relevância da preservação do património artístico e cultural de Lisboa, relação essa que tem vindo a ser aprofundada através da disponibilização de espaços e tempos próprios onde estes criadores possam, de modo autorizado, desenvolver a sua criatividade, proporcionando-lhes uma área de trabalho cada vez mais vasta e heterogénea, dispersa pela cidade (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2016).

⁶¹ Iniciei a produção de um artigo científico com método de procedimento dialético e de abordagem comparativa para traçar um paralelo entre a realidade legislativa do Brasil e de Portugal.

urbanos. No referido diploma legal atentei para a necessidade de autorização das Câmaras Municipais, a partir da apresentação de uma autorização do proprietário do imóvel e da apresentação de um projeto. Entendi que a GAU faz parte do Departamento de Patrimônio Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e segundo seu sítio eletrônico, tem como principal missão “a promoção do graffiti e da *street art* em Lisboa, dentro de um quadro autorizado e segundo uma ótica de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, em oposição aos atos ilegais de vandalismo que agridem a Cidade.”

O que me chama atenção neste ponto é o fato de que as meninas referiram que a GAU lhes procurou propondo este projeto. Elas são quatro mulheres. Me pergunto como se dá essa escolha por parte da Câmara Municipal. Preciso investigar tais questões para clarear estes pontos que para mim são cruciais. Ainda, *Carolina* me diz que se tratam de Editais, porém, Editais exigem publicidade e concorrência com critérios específicos, o que não me parece ser o caso...

Para além dos devaneios resolvo tentar nova aproximação com *Tamara Alves*, que no dia anterior não havia se mostrado muito aberta a diálogos e *Maria Imaginário*. O trabalho de Tamara é minucioso e feito com pinceladas firmes, enquanto o de Maria é lúdico. Eles estão na parte da frente da Estação e são os mais vistos por quem passa por lá.

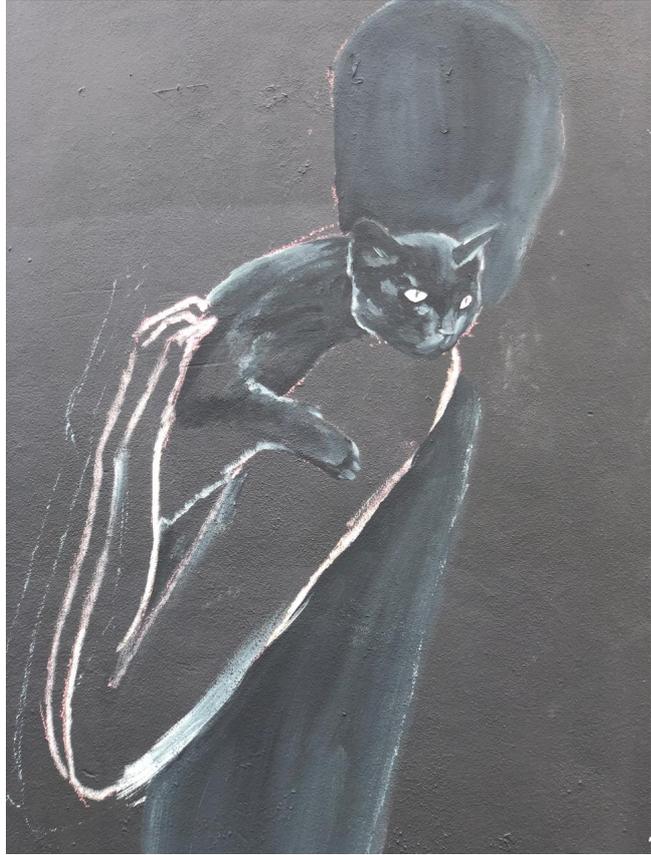


Segundo *Patrícia, Maria e Tamara*, elas são as artistas mais antigas do grupo.

Passado o momento de apresentação e conversa inicial, questionei se elas praticavam graffiti ilegal também, elas afirmaram que muito pouco, porém, sim. Imagino que a situação se apresente em razão da burocracia da aprovação pela Câmara. Em meio a tantos pontos dúbios da legislação brasileira, tem-se posta a facilidade de ser o graffiti legal com a mera autorização do proprietário.



Amanhã irei com *Ágata* no Caracol da Graça para outro coletivo e, portanto, não poderei ver a evolução da arte no domingo. Porém, já fiz contato nas redes sociais com as meninas e *Patrícia* já respondeu sinalizando que podemos marcar um café. Parece que aí nasce uma importante personagem para a tese. Não obstante, *Carolina* marcou um café na terça-feira com cinco garotas que produzem graffiti ilegal.



APÊNDICE P – *Diário de Campo 9*

DIÁRIO DE CAMPO 9 – 16/12/2018 – COLETIVO YES YOU CAN SPRAY

A ansiedade para o toque do despertador me fez acordar duas horas antes do programado. Eu mal havia dormido e acordei pronta para ir até o apartamento que aluguei. Logo depois, por um convite de *Ágata Sequeira*, iria, enfim, conhecer o coletivo *Yes You Can Spray*.

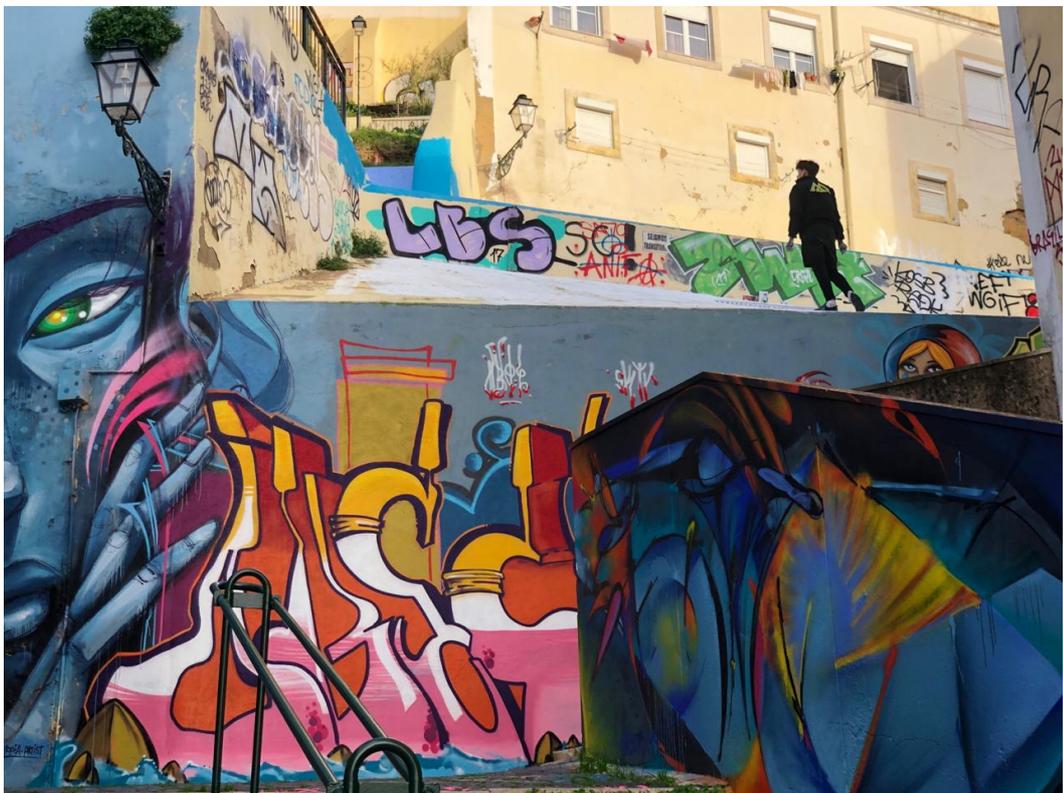
Vou me permitir nesse momento um método indutivo e vou apresentar o coletivo de imediato, em que pese eu tenha entendido sobre ele apenas ao final, quando fui apresentada à *Véronique*.

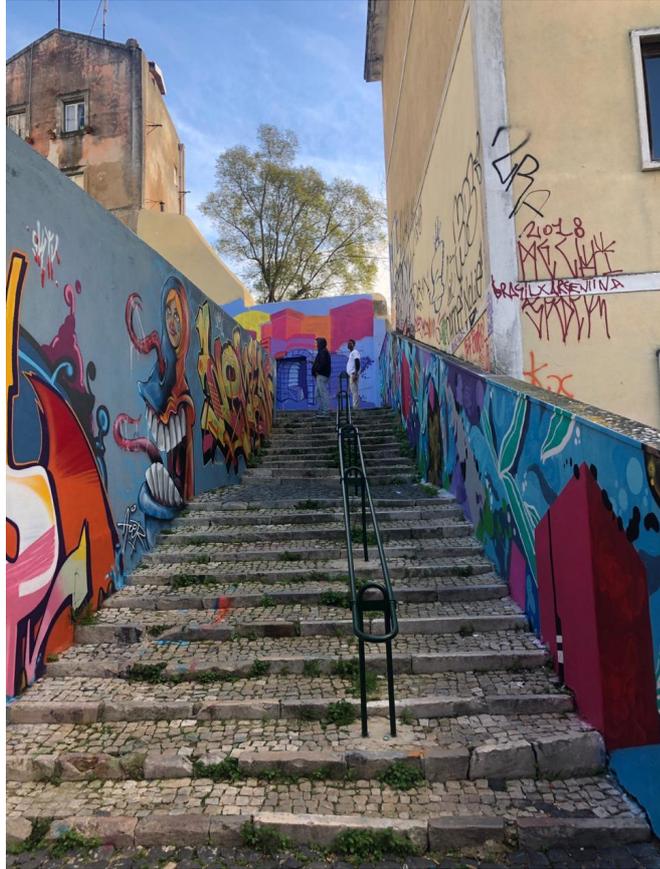
Yes You Can Spray se trata de um coletivo intercultural que “visa engajar intervenções criativas no espaço público e capacitar iniciativas locais com e para o povo.” Tais informações foram retiradas da página do Facebook do grupo⁶². O coletivo conta com pessoas de diferentes lugares do mundo, que juntas foram responsáveis pela organização do *Lisbon Street Art Tours* durante vários anos.

A equipe busca a criação de uma plataforma de apoio sociocultural “para que todas e todos se manifestem através de intervenções artísticas nas ruas com uma infinidade de ferramentas.” Ainda, buscam o diálogo entre os artistas com objetivo de repensar a paisagem urbana.

De posse das informações preliminares fui até o Caracol da Graça, onde iria encontrar *Ágata*. Ao chegar no lugar, meus olhos se encheram com os mais diversos tipos de arte no mesmo ambiente.

⁶² Disponível em: https://www.facebook.com/pg/yesyoucanspray/about/?ref=page_internal. Acesso em: 20 dez. 2020.





Fui subindo aquelas escadas. Confesso que até esqueci a dor no pé embebida com tamanha surpresa: me deparei em cada parede com artistas que falam as mais diversas línguas. No fundo tocava um *indie*, muitos bebiam cerveja e o clima era de total descontração.



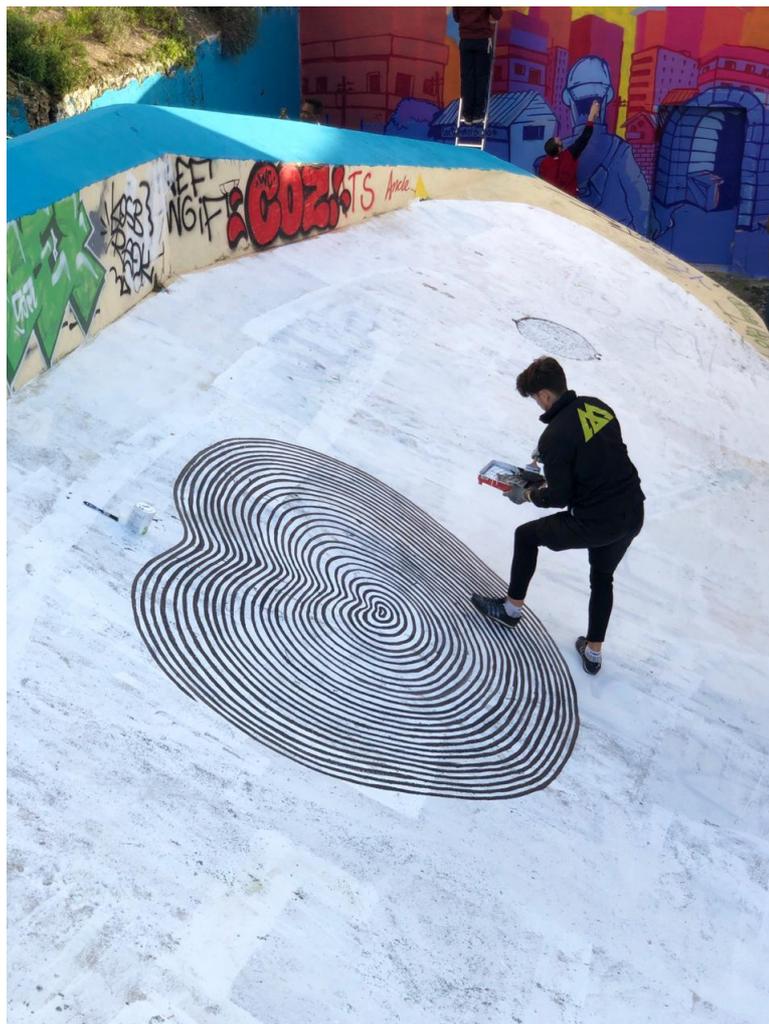
Eu havia subido mais da metade da escadaria e já me questionava: onde estão as mulheres? Eis que vejo uma mulher pintando pássaros em um fundo azul. Organizei minhas coisas e sentei para observá-la.



Se tratava de *Jaqueline de Montaigne*. Ela usava fones de ouvido e eu comentei com *Ágata* o que eu pensava quando usava fones de ouvido: *please, don't disturb*. Quando ela acabou sua arte fui até ela me apresentar, percebi que ela não estava querendo destinar seu tempo a conversas, tanto que logo pegou suas coisas e foi embora. Antes de ir me contou que pinta desde muito nova, porém, em parede, faz apenas dois anos. *Ágata* me mostrou outras pinturas da artista e fiquei encantada com sua arte peculiar.

Em um lugar íngreme estava um rapaz que esbanjava simpatia. *Ágata* me disse que se tratava de um russo que vivia em Lisboa há algum tempo.





Realmente é apenas *Jaqueline* do gênero feminino em meio a todos aqueles homens. Isso, de certa forma, me mostra que estou no caminho certo com a minha investigação. Como estou esperando *Véronique* do coletivo chegar para que possamos conversar, aproveito para fazer de forma silenciosa algumas fotografias, enquanto aprecio a interação das cores, dos artistas, dos turistas e dos apreciadores que por ali passavam.







Eis que chega *Véronique*. *Ágata* nos apresenta e começamos a conversar sobre o coletivo. Ela me conta tudo que narrei sobre o coletivo no início deste diário. Na nossa conversa, ficaram alguns pontos de interrogação para mim. Questionei se o coletivo havia buscado autorização junto à GAU para a intervenção e ela me disse que não. Que passara pela Junta. Sinto necessidade urgente de entender algo que não está na legislação a que tive acesso: quando passa pela GAU e quando passa pela Câmara.

A nossa conversa foi de grande valia e já somos amigas nas redes sociais, com certeza ela será uma personagem importante para a tese, por mais que tenha confidenciado que não pinta quase nada, porém, adora a articulação da arte urbana.





APÊNDICE Q – *Diário de Campo 10*

DIÁRIO DE CAMPO 10 – 18/12/2018 – SNOW E DANSE 127

Desde o início da manhã eu busquei ler mais sobre a criminalização do graffiti em Portugal. Às 11h conversei com *Sophie* no café da Faculdade. Tivemos duas horas de um produtivo diálogo sobre gênero e grafismos. Descobri que *Sophie* pesquisa no doutorado a condição das mulheres no âmbito dos grafismos ilegais. Coincidência ou não, às 19h eu iria na Padaria Portuguesa conversar com duas meninas que fazem graffiti ilegal em Lisboa.

Questionei se eu poderia levar *Sophie* e elas de pronto sinalizaram que sim. Lá estávamos: *Sophie*, *Carolina*, *Snow*, *Danse 127* e eu.

Snow é uma mulher de 24 anos que começou a pintar em paredes aos 17. *Danse*, que hoje tem 31 anos, começou a pintar na rua também aos 17 anos de idade.

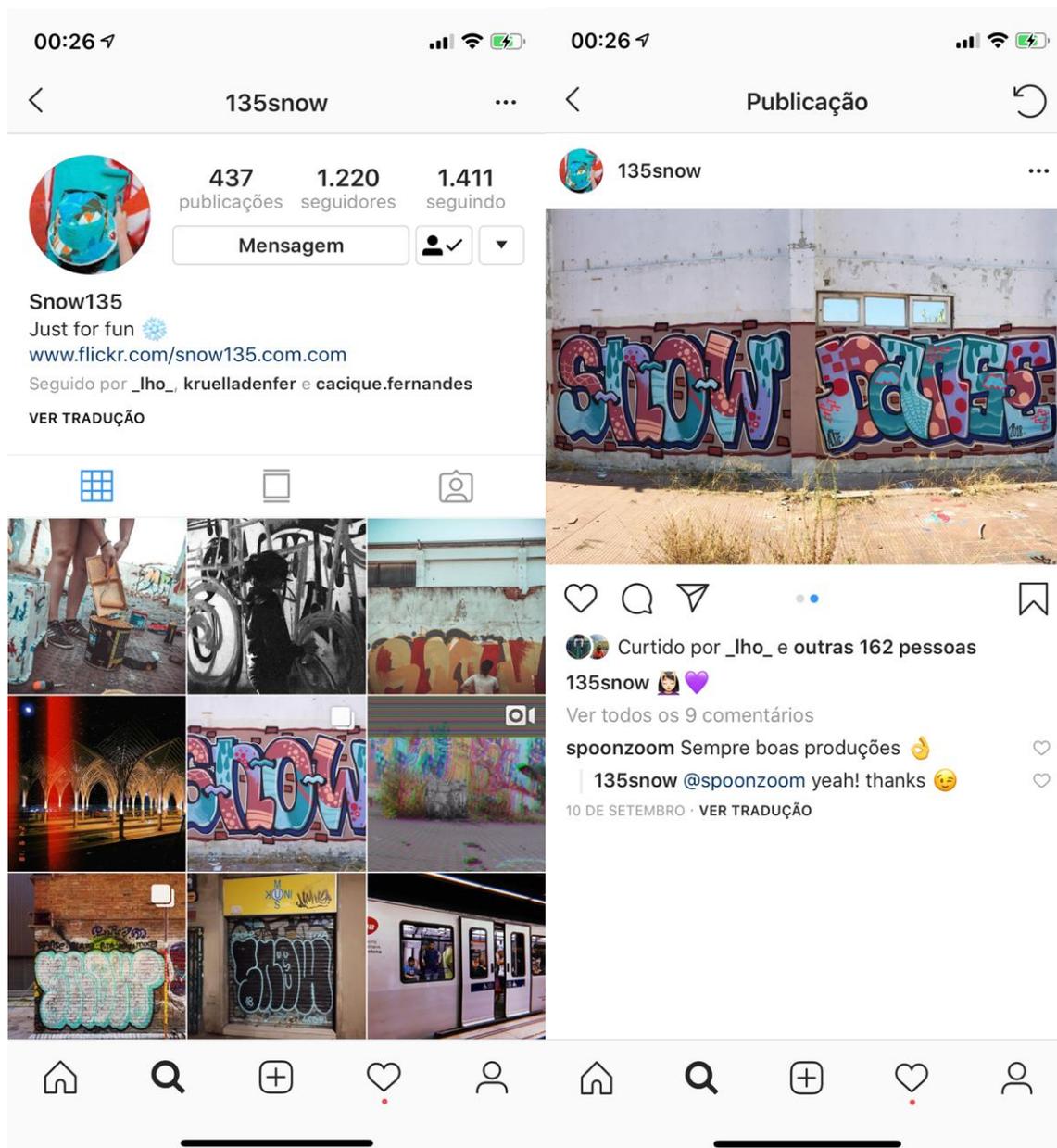
Me senti entre longevas amigas, mesmo conhecendo *Snow*, *Danse* e *Sophie* apenas hoje.

Elas tinham ânsia em falar. Diferentemente das meninas da Estação de Comboios de Entrecampos, elas queriam narrar o seu eu para nós. Despidas de julgamentos contavam a sua trajetória. Não queriam saber o nosso recorte de pesquisa. Queriam falar de si e foi uma experiência incrível. Poder estar ali ouvindo tantas histórias e relatos foi fantástico.

Logo de início *Danse* refere que ser mulher na cidade policialesca facilita muitas questões, pois, segundo ela, a polícia “pega mais leve” com mulheres. Relatou que as meninas costumam ainda usar roupas curtas e coloridas nos dias do *job* e, segundo ela, “é porque não são bobas”. Fazendo alusão ao uso do corpo como arma em relação ao policiamento.

Disse que por mais que a polícia pegue mais leve com as mulheres, raros os casos que conhece alguém que sofreu em Lisboa sanções pela prática dos grafismos ilegais. Ela mesma já foi abordada pela polícia algumas vezes mas o máximo que aconteceu foi perder as suas latas de tinta.

Ali, no meio do diálogo, *Snow* e eu começamos uma amizade no *Instagram*. Percebe-se, pela rede social, que ela e *Danse* fazem suas intervenções no espaço sempre de forma conjunta.



Danse me disse que estava em crise identitária e que havia fechado seu *Instagram*. Brinquei com ela que era um desperdício não nos deixar acompanhar seu trabalho. Ela sorriu e disse que quem sabe esse encontro havia sido para reencorajá-la e que iria em breve reativar sua conta.

Na conversa, *Danse* relatou que já tentou fazer um grafismo legal mas que a burocracia junto à GAU era tamanha que sua tentativa restou frustrada. *Snow*, por sua vez, aduziu que jamais pintou – ou tentou pintar – algo de forma legal. Disparou ainda que o que lhe agrada é justamente o perigo de estar fazendo uma contravenção. Contou que há pouco foi para Barcelona e grafitou em três pontos do centro da cidade e que jamais irá esquecer a adrenalina do momento.

Danse começou a contar histórias envolvendo o seu namorado, *Flávio*, com quem tem um relacionamento há mais de dez anos. Contou que nunca sai pintar sozinha, pois as únicas experiências neste sentido a colocaram em situações de perigo. Neste momento contou a história de um dia que foi pintar em uma fábrica abandonada na parte da tarde e que atrás dela vinha um homem suspeito, que havia acabado de estacionar o carro perto do local onde ela se preparava para pintar. Contou que ligou para *Flávio* para que ele viesse socorrê-la e que naquele momento se sentiu muito fragilizada, pensando inclusive com o que se defenderia caso ele a atacasse.

Ficou claro que *Snow* e *Danse* costumam pintar junto de *Flávio* e que assim se sentem mais seguras. *Danse* contou que se preocupa muito com diversas situações que envolvem o cotidiano da casa e que *Flávio* e seus amigos dedicam muito mais tempo ao graffiti. Ela brincou sentir inveja disso. E disse que os homens envolvidos com graffiti costumam viver com a *Síndrome de Peter Pan*, ou seja, vivem como se não houvessem responsabilidades domésticas.

No meio de nossa conversa eis que surge uma questão muito importante. Cheguei a conclusão tardiamente de que quando as meninas se referiam ao graffiti falavam dos grafismos ilegais e quando falavam de *street art* se referiam a arte urbana legalizada. Não sei o motivo, mas eu ainda não havia me dado conta da dicotomia posta em relação à terminologia brasileira. Isso porque, no Brasil, a Lei de Crimes Ambientais trata do graffiti como algo passível de legalização, enquanto o pixo, que eu erroneamente associava à terminologia *street art*, é sempre ilegal.

Flávio, *Snow* e *Danse* possuem um estúdio onde guardam as latas de tintas e demais equipamentos que utilizam para a pintura. *Danse* contou que seu pai sempre se preocupava com o armazenamento das latas e dos materiais da arte, tendo em vista que se tratam de latas e materiais inflamáveis que poderiam colocar em perigo o lugar de armazenagem.

Quando já estávamos há quase duas horas resolvi questionar se elas se sentiam intimidadas pela vigilância da polícia quando estavam realizando intervenções ilegais e ambas afirmaram sem pestanejar que sim. Referiram que por mais que saibam que não se tem o costume de deter os agentes e nem prosseguir com os processos que geram multa, isso não é uma garantia. Referiram que possuem medo de que tal situação seja levada ao pé e ao cabo conforme as previsões legais.

Aí retomamos o recorte da cidade policialesca. De todos os casos que contaram, dois me chamaram muito atenção. O primeiro se refere a um dia em que enquanto saíam de uma intervenção, foram paradas no carro por policiais. Perguntaram a *Snow* – que dirigia o carro – se ela estava alcoolizada e ela disse que não. Neste momento ela teve que sair do carro para pegar os seus documentos no banco de trás. Segundo o que relatou, sua roupa estava coberta de tinta e o policial não percebeu. Nesse momento *Danse* disse que ficou muito tensa, pois no banco de trás do carro estavam diversos *stickers* com o nome de ambas e o porta-malas estava repleto dos materiais.

Recebi os *stickers* com seus nomes de presente:



Depois, contaram ainda do episódio que *Danse* chamava de o “episódio *T-shirt*”. Isso porque um dia resolveram grafitar em uma caixa que estava largada na rua e um homem, que segundo ela estava vestido “engomadinho”, começou a gritar chamando *Danse* pela roupa que vestia e por isso gritava “ei *T-shirt* branca”. Segundo elas, ele estava revoltado e dizia que queria saber o porquê de elas estarem grafitando. Perguntava com ar intimidador. Contaram que ele tentava impor a sua verdade, enquanto elas tentavam argumentar que elas não estavam fazendo nada em

uma casa ou muro privado, mas sim em uma mera caixa que estava no chão. Tamanha revolta do morador, que elas começaram a dizer que iriam chamar a polícia pois ele estava constrangendo-as. Contaram que as pessoas saíam das casas para ouvir os gritos.

Percebo nestas mulheres um viés mais feminista do que naquelas vinculadas à GAU e isso me faz pensar muito e querer explorar mais sobre elas. Referiram, inclusive, que na *street art* de Lisboa pode-se pensar em um número de dez mulheres, mas que no graffiti, no máximo cinco.

Falei para as meninas que gostaria de ir junto com elas em janeiro quando elas forem grafitar em algum lugar. Tenho certeza que para fins de campo o dia de hoje foi o mais profícuo até o momento, e tenho a certeza de que irei por mais vezes conversar com estas garotas.

APÊNDICE R – *Diário de Campo 11*

DIÁRIO DE CAMPO 11 – 09/01/2019 – LISBON STREET ART TOURS – COLETIVO YES YOU CAN SPRAY

Ainda no Brasil eu havia lido que em Lisboa é comum serem organizados por coletivos *tours* de arte urbana. Ao chegar em Lisboa, no primeiro dia que conversei com o professor Ricardo Campos, ele já falou da *Véronique* e do seu coletivo. Em razão do episódio com o meu pé, eu já estava conformada com a ideia de não poder participar do *tour* mas, felizmente, já estou podendo caminhar normalmente e com isso tratei de entrar em contato com o coletivo para enfim participar dessa experiência única. E o dia foi hoje.

Ontem falei com *Véronique* e ela me disse que não iria poder participar hoje, mas que outra menina, *Ana Gariso*, iria coordenar o *tour*. Cheguei no ponto de partida – Praça Martin Moniz – dez minutos antes de combinado e *Ana* já estava lá segurando uma placa que a identificava como guia.



Como prometido o *tour* foi todo em inglês. Éramos oito participantes, alguns eram dos Estados Unidos, e os demais do Canadá e da Austrália. Antes de sairmos *Ana* quis saber o que trouxe cada um de nós até ali. Apenas eu pesquisava sobre o

tema, os demais eram curiosos e apreciadores da arte urbana e queriam saber mais sobre o tema. Quando me apresentei, disse que pesquisava mulheres e arte urbana e gentilmente perguntei se *Ana* poderia me apontar no percurso quais inserções eram oriundas de mulheres. *Ana* sorriu e disse que praticamente não existem inserções femininas (o que não foi surpresa para mim), mas que poderia me mostrar dois ou três bons exemplos no percurso. *Ana* disse ainda que *Veronique* avisou que eu iria e que ela estava feliz em poder conversar comigo já que também pesquisa sobre arte urbana.

Iniciamos o percurso pontualmente às 10h e fomos desbravar a Mouraria. Ao longo deste *Diário de Campo* mostrarei as mais de três horas de percurso e os sete quilômetros percorridos.

Logo de início *Ana* explicou um pouco sobre a diferença do graffiti legal e ilegal e salientou que no percurso a maior parte dos grafismos urbanos eram ilegais. Um dos componentes do grupo questionou sobre a fiscalização policial e as multas. Ela pontuou sobre os altos valores das multas trazidas na legislação nacional, porém, fez questão de frisar que a abordagem policial é *soft* em Lisboa. Contei para eles que no Brasil a situação é diferente. Todos riram e falaram da fama da truculência da polícia no Brasil, principalmente com jovens de periferia.

Ana ia explicando no caminho o que era *stencil*, *sticker*, *cartaz lambe-lambe*, *tag* e mostrando o que era pixo, além, claro, de salientar as artes legais nos muros do bairro. Como me apresentei contando da minha pesquisa, toda vez que aparecia uma mulher todos me mostravam, foi quando *Ana* explicou que as mulheres eram “musas” para os grafiteiros/artistas, mas que efetivamente poucas delas realizavam a arte. Dois exemplos são o do *stencil* e do *sticker* abaixo.

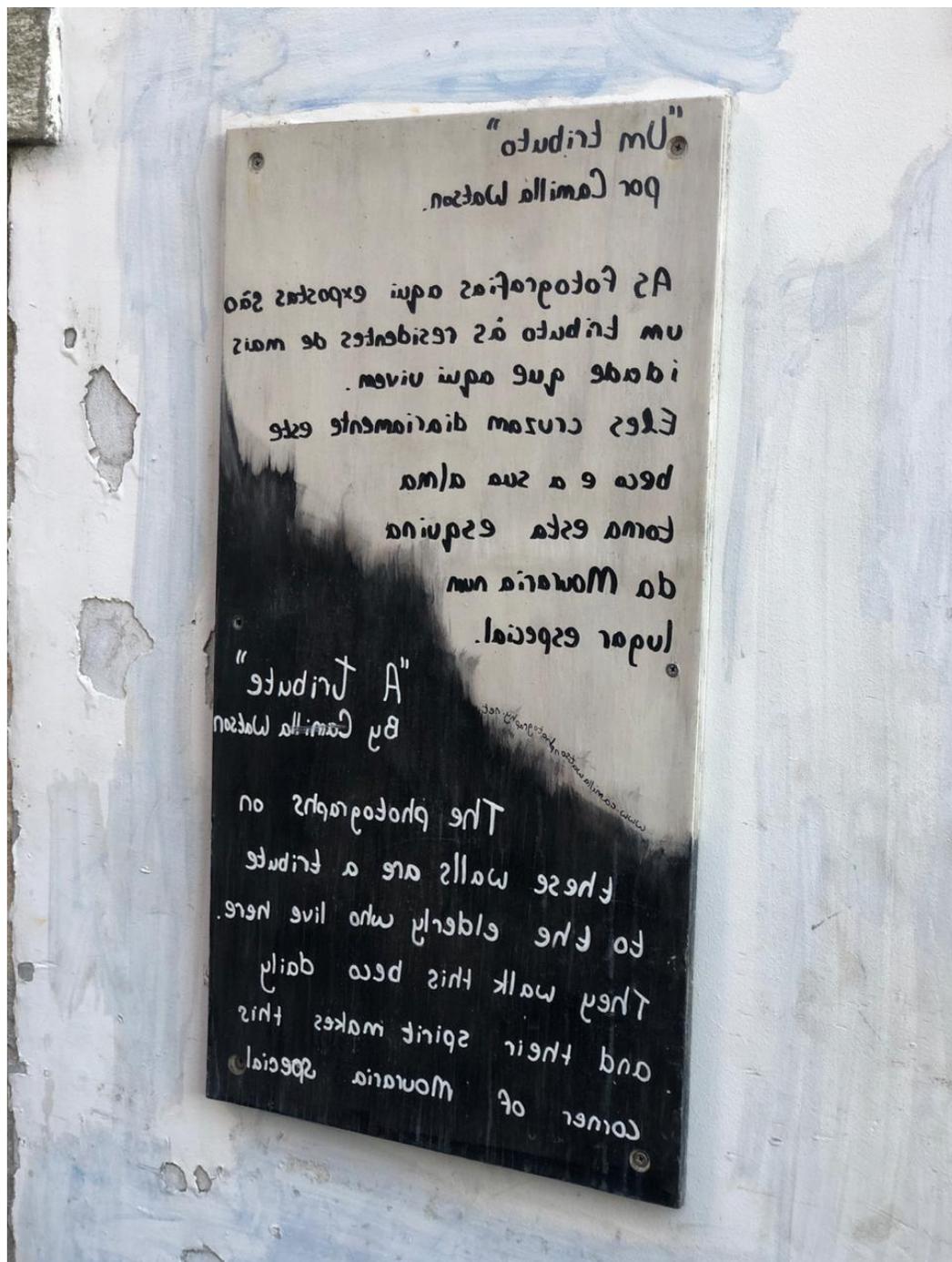




Andamos um pouco e *Ana* nos apresentou o trabalho de *Camila Watson*⁶³, fotógrafa britânica que vive em Lisboa desde 2007 e que traz uma arte diferente nas ruas da cidade. *Ana* nos apresentou seu primeiro projeto em Lisboa, chamado *Um*

⁶³ Buscando na rede encontrei o sítio eletrônico da fotógrafa disponível em: <https://camillawatsonphotography.net/pt/curriculumcurriculu/>. Nele pude encontrar as informações sobre as galerias a céu aberto que conhecemos hoje.

Tributo, que está perto do seu primeiro atelier na Mouraria e traz imagens das pessoas de idade do bairro.





São fotografias lindas e é muito interessante ver o trabalho dela. Percebi que os demais artistas/grafiteiros costumam não inserir seus grafismos em cima dos de *Camila*, o que é comum na disputa de território e na modificação das dinâmicas culturais. Comentei tal questão com *Ana* e ela me disse que existem outros projetos de *Camila*, que veríamos no decorrer do percurso, que “infelizmente” tiveram interferência de outros grafismos.



Como a Mouraria é conhecida pelo Fado, existe no local diversas intervenções sobre o estilo musical, fazendo menção às noites boêmias do bairro. A própria *Camila Watson* fez uma galeria com fotografias de cantoras de Fado (que, segundo *Ana*, não são fotografias autorais).





Ali vi um grafismo cujo traço me era familiar:



Eu já havia fotografado trabalhos muito parecidos no entorno do Bairro Alto (onde estou residindo). Questionei *Ana* se se tratava de um artista ou de uma artista tendo em vista que a assinatura é com o *nickname Utopia*. *Ana* me contou que se trata de um homem brasileiro e que ele costuma pintar rostos de mulheres neste estilo.

No caminho fomos conhecer o antigo Mercado do Chão do Loureiro, que atualmente funciona como um parque de estacionamento com vários níveis (andares), cada um com obras de *Mar*, *Miguel Januário*, *Nomen*, *Paulo Arraiano* e *Ram*. Foi incrível, até porque eu sou encantada com o trabalho de *Nomen*, que é um dos pioneiros da arte urbana em Lisboa.



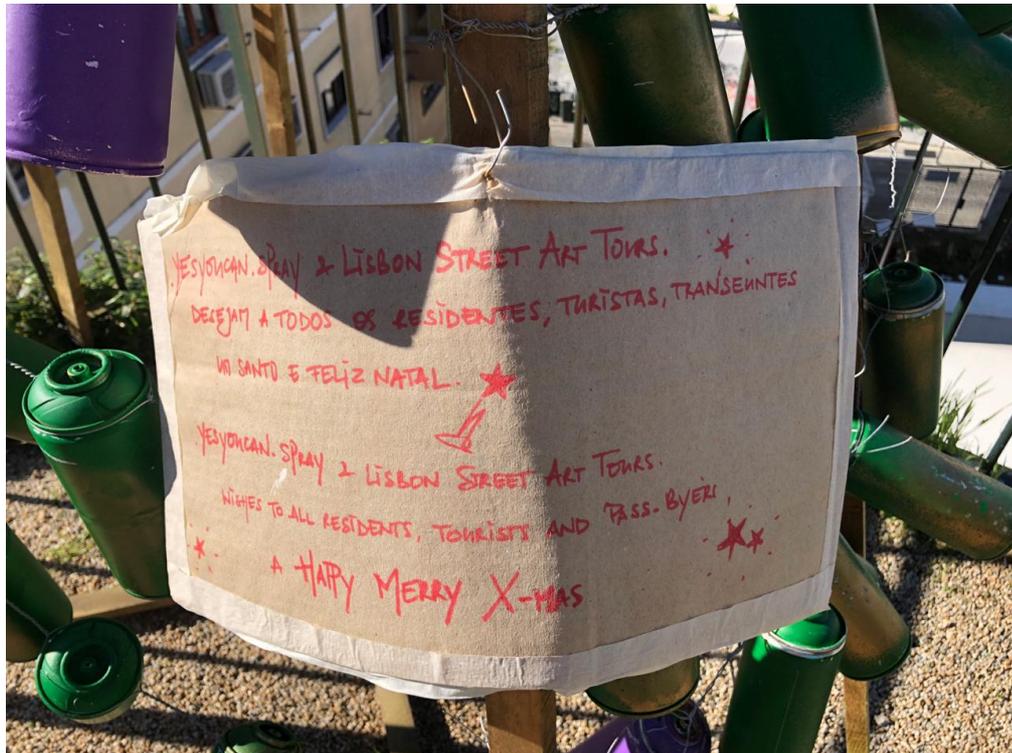


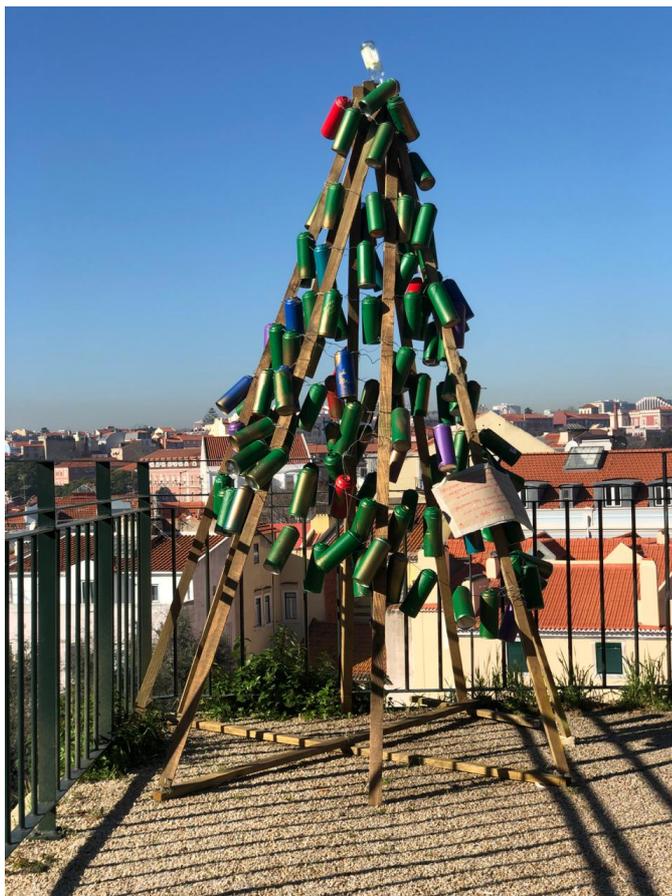
Enfim, chegamos para conhecer um artista que há tempos acompanho nas redes sociais: *Andrea Tarli*. Para mim foi emocionante estar perante as obras desse artista, que traz um cunho sarcástico e social em seus murais.





Para minha surpresa fomos chegando próximo ao Caracol da Graça, onde estive dia 16 de dezembro de 2018, conforme retratado no meu *Diário de Campo* 9. Foi muito interessante pois vi a finalização de algumas artes que não haviam sido terminadas no dia pelos artistas. No dia do coletivo, a *Véronique* havia me contado da ideia de fazer uma árvore de Natal com as latas utilizadas no dia. Quando anoiteceu e fui embora eles não haviam terminado e hoje tive a grata felicidade de fotografar o término.





Passamos por uma escadaria que *Ana* chamou bastante atenção. Se tratava da imagem de *lemanjá*, retratada por um artista brasileiro. Logo me chamou a atenção que a *lemanjá* era negra, já que no Brasil geralmente sua imagem é vinculada a uma mulher branca. Ela contou que este grafismo é antigo e que havia sofrido intervenções de *tags*, mas que os moradores da região tinham organizado um *crowdfunding* para arrecadar recursos para reparar a imagem, que até hoje está intacta. Ela disse que era curioso pela região ser mais conhecida pelo cristianismo e que desde o reparo não houve mais intervenções.





Já no final do caminho, fomos ver as obras de *Obey*, artista norte-americano, conhecido mundialmente. Confesso que eu queria muito ver o mural chamado *The Guardian*, pelo simbolismo retratado pelo artista, que pintou uma mulher fardada com uma boina revolucionária na cabeça e uma metralhadora com um cravo saindo do cano. Ainda, conhecemos a famosa obra de *Obey* junto do artista português *Vhils*, que esculpe as paredes e impressiona pela técnica utilizada somente por ele.

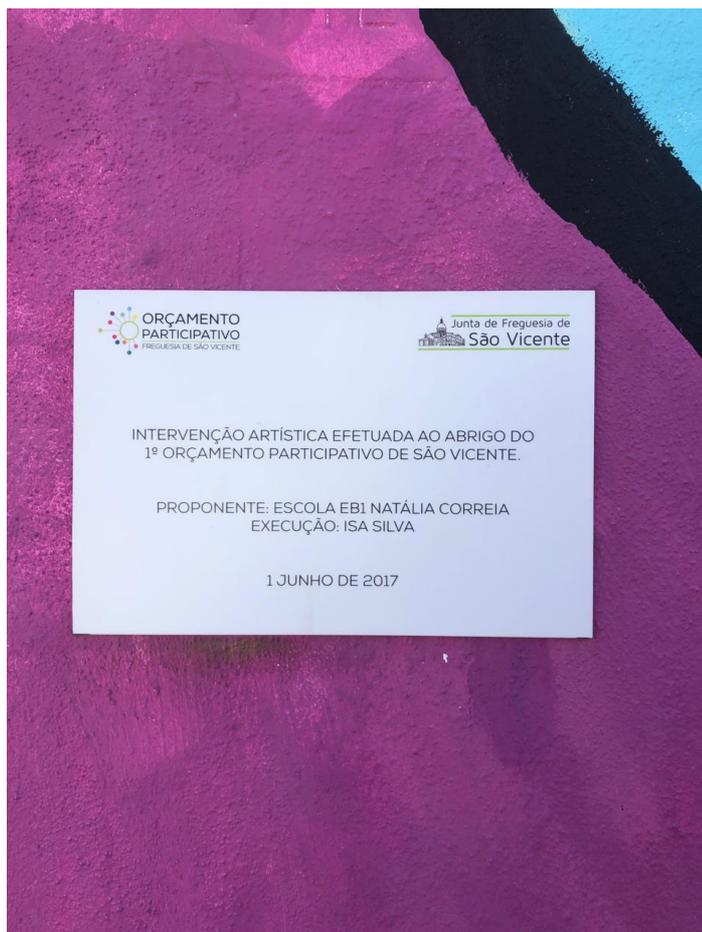




Quase no final do percurso, *Ana* me apresentou as duas mulheres que estavam ligadas à arte urbana. A primeira conhecida por *Sreya*, que insere nas paredes um azulejo com a imagem de uma sereia. *Ana* me passou o Instagram da artista, eu a adicionei, porém, percebi que quase não posta sobre este trabalho.



Por fim, a última mulher se trata da ilustradora *Isa Silva*, que foi contratada para realizar um mural em uma escola, retratando crianças se divertindo. *Ana* contou que se trata de uma ilustradora que só fez na parede este trabalho.





Creio que para a pesquisa o que ficou de mais impressionante é o pouco espaço utilizado pelas mulheres. Agora que conheço a assinatura das meninas do graffiti ilegal, passei procurando suas inserções e não as encontrei. Quando fui na cidade do Porto vi várias inserções delas na estrada, certamente porque ali existe menos policiamento. Enfim, além de conhecer a obra de diversos artistas que admiro, o que foi de grande valia, foi perceber a impressionante invisibilidade feminina neste circuito de mais de três horas e sete longos quilômetros no bairro que, segundo *Ana*, guarda uma memória de grafismo relevante na cidade.

Outra questão que chama a atenção é que o Brasil tem muito a aprender com Lisboa no que tange à promoção da arte urbana. Esses circuitos são ricos e valorizam essas importantes dinâmicas culturais.

APÊNDICE S – Entrevista com a *Galeria de Arte Urbana (GAU)* de Lisboa

ENTREVISTA

OBJETO: ENTREVISTA COM A *GALERIA DE ARTE URBANA (GAU)*

DATA: 10/01/2019

LOCAL: PALÁCIO DO MACHADINHO

Câmara Municipal de Lisboa

Direção Municipal de Cultura

Departamento de Patrimônio Cultural

Palácio do Machadinho – Rua do Machadinho, 20 | 1249-150 LISBOA

HORÁRIO: 11h

ENTREVISTADA: MARGARIDA CRUZ

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

Quem iria me receber era o Sr. Hugo Cardoso, que teve um compromisso e iria chegar atrasado, ao final ele não conseguiu chegar a tempo. A entrevista com Margarida Cruz durou uma 1h30min e foi primordial para a pesquisa. Consegui seguir o roteiro que enviei previamente após ter estudado o sítio eletrônico. Pedi autorização para gravar a entrevista e tive permissão para gravar e para utilizar os dados colhidos. A GAU faz parte do departamento de Patrimônio Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e sua criação se deu em 2008. São apenas quatro pessoas que trabalham na GAU e dão conta das seis diretrizes apresentadas em suas premissas: A) Intervenção artística; B) Divulgação; C) Animação e pedagogia; D) Inventariação; E) Apoio à investigação; F) Internacionalização.

Seu sítio eletrônico⁶⁴ é muito organizado no que tange às galerias e eles utilizam muito as redes sociais para comunicação com a comunidade e com os artistas.

Fui recebida de forma muito solícita. A entrevista começou pontualmente e recebi como presente a Revista do *Festival da Arte Urbana* de 2016 (último festival feito pela GAU) e nove exemplares dos jornais da GAU (foram todos os produzidos até o momento). O próximo festival ocorrerá em maio de 2019.

⁶⁴ Disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

1. Tendo em vista a descrição da missão da GAU disposta no sítio eletrônico, que prevê a promoção do graffiti e a street art, qual a diferença entre as duas concepções para a Câmara? Existe diferença de tratamento?

Margarida apontou que a GAU tende a tratar todas as manifestações culturais dentro do grande conceito da “arte urbana”, com a exceção das *tags*, que ela chamou de *pixos*, que não poderiam ter o reconhecimento do município por se tratarem de atos de vandalismo que não carregam valor artístico. Ela disse que por óbvio, em Portugal, a concepção do conceito de “street art” é ligada ao grafismo legal, enquanto o conceito de “graffiti” é ligado às manifestações que não possuem legalização. Margarida frisou que não existem recursos históricos que possibilitem catalogar estilos, até porque eles mudam com muita rapidez. Porém, me falou, e mostrou nos jornais, que promovem espaços para que os grafiteiros ilegais possam pintar. Disse que tais eventos são bem recepcionados pela comunidade dos grafiteiros e que os espaços são espaços públicos, na maioria das vezes.

2. Uma das áreas de atuação da GAU é a chamada “intervenção artística”. Em números, pode-se dizer se existem mais projetos com convites diretos aos artistas ou concursos nos quais todos podem se inscrever?

Ela apontou que, quase na totalidade, os projetos são convites diretos aos artistas e que são poucos os concursos abertos. Referiu que o último concurso foi o *Festival de Arte Urbana*, realizado em 2016, que teve como vencedores dois brasileiros, um português e um argentino. Contou que em maio de 2019 haverá o novo Festival.

3. As propostas sempre partem da GAU ou o artista pode propor um projeto?

Segundo Margarida, a regra é que a GAU pense no projeto e procure os artistas. Segundo ela, muitas vezes o proprietário de um espaço procura a GAU querendo que seja realizada uma intervenção e a partir dali começa-se a pensar em algo que seja adequado aos anseios do bairro onde a propriedade é localizada.

4. Para participar de um projeto/concurso o artista precisa de um cadastro prévio?

Não é necessário. Margarida disse que a GAU, na maioria das vezes, conhece os artistas em razão das obras que eles vão inserindo na cidade e que a partir daí realizam os convites de acordo com cada projeto. Ao provocá-la, questionando sobre as tensões da disputa de territorialidade (contei do que aconteceu em Santa Maria quando o *Kobra* venceu um concurso e os locais não tiveram oportunidade de receber remuneração por seu trabalho), ela me disse que é justamente por isso que eles buscam dar oportunidade para os artistas com menos visibilidade. Deu um exemplo de um garoto de Lisboa que assina por *LS* (ele está na página 15 do jornal número 9), que era desconhecido e que depois da oportunidade da GAU cresceu e que hoje vive de sua arte.

5. Os projetos e concursos contam sempre com incentivo financeiro para os artistas? De onde partem os recursos e no que consistem?

Geralmente quem paga os artistas é a própria Câmara de Lisboa, salvo quando há parceira com alguma empresa ou entidade. Além das tintas e meios para facilitar a pintura (guindastes, pincéis, rolos e afins), é pago a monta de vinte euros por metro quadrado. Margarida comentou que por vezes o espaço é muito pequeno, como um móvel ou uma lata por exemplo, e aí os valores são revistos para ser justo para o artista. Quando atua em parceira com empresas ou entidades a GAU não subsidia nenhum valor, apenas auxilia na logística para execução da arte e fiscaliza o processo, permitindo acompanhamento policial e licenciamento.

6. Outra área de atuação da GAU é a “Divulgação”. Como são escolhidos os roteiros de arte urbana lá previstos?

Margarida explicou que esta é uma missão complexa para a GAU, posto que se tratam apenas de quatro pessoas, assim, mediante agendamento, eles promovem *tours* para escolas e grupos de entidades sem fins lucrativos. Disse que tal questão é rara. Comentei que participei do *tour* ofertados pelo *Yes You Can Spray* e ela me disse que em Lisboa existem muitos serviços desta natureza.

7. Existe um tempo limite para os projetos? Costuma-se fazer projetos em cima de outros projetos ou a tendência é que se perpetuem no tempo?

Ela referiu que a ideia é a de que os trabalhos se perpetuem, mas que por vezes a GAU não consegue garantir tal situação. Deu o exemplo de uma intervenção que foi realizada em 2017, porém o prédio começou a ter infiltrações e então a parede foi destruída. Disse que jamais iriam comprometer o prédio para manter a arte.

8. Existe uma análise de mérito dos projetos apresentados?

Margarida disse que de certa forma sim, porém sem jamais comprometer a liberdade criativa do artista. Referiu que às vezes existem intervenções com caráter muito religioso, porém o estado é laico, então a tendência é que eles peçam a reorganização da proposta do artista. De pronto perguntei para ela sobre artistas mexicanos que pintaram “Mi Madre”, que foi um projeto da GAU e que retrata Guadalupe. Ela disse que ali foi permitido pois o projeto era justamente de Cultura Iberoamericana. Contei que em Santa Maria já tivemos muitos episódios de grafismos de cunho racista, xenofóbico e nazista⁶⁵. Ela contou que não recorda de nenhum episódio desta natureza e ficou surpresa, apontando que as mensagens costumam ser exatamente na linha contrária.

9. Dentre os princípios que norteiam a GAU um diz respeito à “Equidade de oportunidades e liberdade criativa”. Além do projeto *A Lata Delas*, existe outro projeto pensado para as mulheres?

Disse que foi o primeiro. Pretendem fazer mais pois notaram a pouca visibilidade das mulheres no meio da arte urbana. Disse que por óbvio as mulheres já participavam no meio dos homens, mas que em número muito inferior.

⁶⁵ Apenas exemplos:

Disponível em: <http://coral.ufsm.br/midia/?p=40597>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao-e-emprego/noticia/2018/10/frase-racista-e-escrita-em-banheiro-do-colegio-politecnico-da-ufsm-em-santa-maria-cjnues3nt09bv01pi8pklm0vs.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao-e-emprego/noticia/2018/10/ufsm-chega-a-quarto-caso-de-racismo-na-instituicao-em-um-ano-cjn4w0ibk04ap01pi20rx1xd.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

10. Como surgiu a ideia do projeto *A Lata Delas* e como foi pensado no nome das quatro artistas convidadas?

Contou que entraram em contato com oito mulheres artistas, mas que as agendas não eram fáceis de cruzar. Assim resolveram seguir apenas com *Tamara Alves*, *Maria Imaginário*, *Margarida Fleeming* e *Patrícia Mariano*. Disse, inclusive, que *Patrícia* e *Margarida* foram sugestões de *Maria*.

11. Quantas mulheres estão inseridas no circuito da arte urbana em Lisboa?

Ela afirmou que o número não passa de 12.

12. Os projetos que não passam pela GAU são aprovados por qual órgão?

Juntas de Freguesia (com autonomia com relação à Câmara e que são definidas por zona) e a Unidades de Intervenção Territorial, vinculadas diretamente à Câmara e à GAU.

Para melhor compreender sobre as Juntas de Freguesia, Margarida explicou que em Lisboa existem as seguintes zonas: norte, oriental, ocidental e centro histórico. As juntas são parceiras da GAU, mas, segundo Margarida, infelizmente não há uma legislação que defina as competências para a arte urbana neste quesito. Significa dizer que a Legislação Nacional impõe que a Câmara dê autorização para a realização da intervenção urbana, porém, não existe nada que explique e defina como se dá tal processo. Apontou que em razão disso, inclusive, o parecer da GAU não é vinculativo, mas é respeitado em razão da credibilidade do instituto.

Por conveniência, a regra é que os projetos sejam submetidos às Juntas de Freguesia, que deveriam submeter à GAU que tem um controle geral. Ela disse que esta é a regra e que é o padrão, porém, apontou que isso nem sempre acontece e que inclusive há pouco tempo um morador ligou para a GAU para queixar-se de uma intervenção. Quando a GAU foi verificar, tal intervenção havia sido autorizada pela Junta, que tem total autonomia para a questão e que deixou de submeter à GAU. Ela referiu que este é um sensível gargalo nessa questão. Apontou que em Portugal as Juntas possuem total autonomia para gerir suas zonas e é isso que dificulta o controle. Disse que estão a pensar nisso, mas que ainda não há uma organização legislativa que defina os trâmites. Pontuou que os artistas costumam ter respeito pela GAU e pelo espaço público e que por isso procuram legalizar a questão junto à GAU e que em regra geral as Juntas são colaborativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Ao agradecer pela atenção, e já com gravador desligado, contei para Margarida que em uma das minhas conversas com as meninas do graffiti ilegal, elas haviam me comentado que na cidade do Porto a fiscalização era muito forte e que poucas eram as intervenções. Contei que as meninas me falaram que a Câmara tinha um setor para “limpar” as intervenções na urbe. Comentei com ela que fiquei curiosa e fui até a cidade do Porto e na frente da Torre dos Clérigos presenciei tal ação, inclusive fiz fotografias deste momento. Ela me contou que os artistas do Porto que vêm para Lisboa em razão disso, são muito apreensivos com o controle policial e com o tipo de paredes em que podem ou não inserir a arte. Ela pontuou que em Lisboa a polícia é realmente muito mais *soft* e que são poucos os casos os quais levam processos adiante, justamente porque se tem a cultura da permissão da arte urbana. Margarida me contou de um artista que estava colando um *sticker* em um poste, com uma escada, em um local alto. Ela contou que um policial parou ao lado e ele teve medo, porém, ao contrário do esperado, o policial disse: “que belo *sticker*, parabéns”. Ainda, disse que áreas públicas, muros de escolas e afins, por mais que não tenham autorização, são vistos como locais com permissão e que a polícia não iria perder tempo com uma abordagem nestes locais.

APÊNDICE T – Questionário *Snow*

Prezada parceira de pesquisa,

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Processo e Manifestações Culturais da Feevale, no Brasil. Estou em Lisboa, na Universidade Nova, para realizar minha pesquisa sanduíche, onde busco estudar as dinâmicas culturais das mulheres envolvidas com a Arte Urbana.

Espero poder contar com você para que responda esse breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para esta opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME:

2. IDADE: 24

3. NACIONALIDADE: Portuguesa

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Lisboa

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO: Licenciatura em Design

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um *hobby* que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia-a-dia, diga se gostaria de trabalhar e porque acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente a atividade.

Sou Designer Visual, e gosto bastante daquilo que faço, tenho um trabalho que posso dizer que me faz feliz.

Não trabalho hoje em dia com arte urbana porque é algo que acho que tem que ter muita dedicação, sorte e alguns contactos para poder fazer disso profissão ou viver disso.

Gosto mais de graffiti do que de arte urbana no geral, se calhar também é por isso que não me dedico ou penso muito em trabalhar exclusivamente para arte urbana.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

A nível de arte para mim só faço graffiti e ilustração .

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as inspirações.

Pinto desde 2011, e acima de tudo faço por diversão meu lema é "just for fun". A minha grande inspiração são os meus amigos.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRÁTICA A ARTE:

Fabricas abandonadas e ruas.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Lisboa. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Em relação a policia, acho que as raparigas tem mais sorte que os rapazes. Eles são muito mais hostis com os rapazes. Nunca tive nenhum episódio em que me apanhassem , mas ja tive a pintar num sitio que depois ao ir me embora a meio do caminho fui abordada por policia mas nada a aconteceu, apenas uma operação stop normal de madrugada, estava toda pintada de cima a baixo mas mesmo assim eles nao perguntaram nada.

No geral nunca tive dramas com policia. Mas tenho a noção que eles são mesmo muito mais severos com os rapazes.

11. PERCEPÇÕES MUDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa auxilia ou prejudica na percepção das pessoas em relação a arte urbana.

Não estou muito a par dos media em relação a arte urbana. Mas acho que eles até divulgam algumas iniciativas de arte urbana (festivais) e no meu ponto de vista isso é sempre bom. Ajuda a divulgar o trabalho de certos artistas, e isso para eles é excelente para a promoção do seu trabalho.

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

Sim hoje em dia acho que a mulher tem uma forma igualitária, apesar de haver muitos mais homens a fazer este tipo de trabalho do que mulheres.

13. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDONIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Sim gostava que este questionário fosse anónimo pleasee. Pode usar o meu pseudónimo de graff Snow.

APÊNDICE U – Questionário *Danse* 127

Prezada parceira de pesquisa!

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Feevale, no Brasil. Estou em Lisboa, na Universidade Nova, para realizar minha pesquisa sanduíche, na qual busco estudar as dinâmicas culturais das mulheres envolvidas com a arte urbana.

Espero poder contar com você para que responda este breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para essa opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME:

XXX

2. IDADE: 31

3. NACIONALIDADE: Portuguesa

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Lisboa

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO:

Licenciatura Design - IADE

Curso profissional Fotografia - ETIC

Curso profissional Ilustração - ETIC

Curso profissional Design Gráfico – WORLD ACADEMY

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um hobby que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia a dia, diga se gostaria de trabalhar e por que acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente à atividade.

Sou designer gráfica. Não trabalho com arte urbana, é um hobby. Infelizmente a minha vida não me proporcionou essa oportunidade ou se o fez, eu não a aproveitei. Trabalho na área que estudei e sempre me interessou (interesse vindo do graffiti), mas obviamente gostaria muito de ter a possibilidade de me dedicar inteiramente à minha arte. Não me dedico inteiramente a isso pois não disponho do tempo necessário para tal e tenho que pagar contas. Tal seria possível, se desde sempre me tivesse dedicado a isso e não ao design, coisa que há uns anos atrás parecia impossível e hoje em dia é muito mais banal, dado o boom de *street art* que se deu nos últimos anos e que possibilitou a alguns amigos meus e muita gente, terem uma carreira e

viverem com estabilidade financeira a fazerem o que mais gostam. Há uma parte disto na qual sinto que não me encaixo, por exemplo a exposição, os contatos que se têm de fazer, um artista não tem que ser necessariamente bom a expor-se e a divulgar o seu trabalho. Há receios e inseguranças que ajudam muito a isto, não sentir que o meu trabalho seja bom o suficiente para ir atrás de uma carreira e expor-me ao mundo.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

Eu faço graffiti. Não sou *street artist* no sentido em que o que faço não é arte, não é legal, não é comissionado nem pedido por ninguém. O que faço é ilegal, na rua, ainda que por vezes em fábricas abandonadas que não interferem com a estética urbana porque são peças que ninguém vê. Também pinto na rua, em “spots” estratégicos, que acho que têm visibilidade e sei que vai ter impacto (para quem também o faz obviamente). O que mais faço são *letterings*, o meu *tag* – nome, raras são as vezes em que faço projetos de ilustração, mas também já aconteceu.

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as suas inspirações.

Pinto há 14 anos, desde 2004. Comecei por conhecer pessoas que já pintavam, fui-me informando, ganhando gosto e vontade de fazer o mesmo. E assim fiz até hoje e continuo a fazer. As minhas inspirações podem vir de muita coisa, objetos, fotos, desenhos, não é só o graffiti que me inspira e o que os outros fazem nessa área, mas claro que também têm o seu peso. Artistas que admiro tanto portugueses como estrangeiros, mas prefiro abstrair-me do que os outros fazem e tentar ir beber inspiração a outras coisas que nada tenham a ver com isso, para descolar um pouco das tendências e do que se torna repetitivo porque todos começam a fazer.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRATICA A ARTE:

Rua. Seja numa fábrica abandonada, na linha do comboio ou no próprio comboio, embora não seja frequente. Carrinhas, paredes, chapas da auto estrada, skateparks, resumindo, onde houver uma parede/suporte minimamente em condições

e que aguarde a tinta. Hoje em dia com a minha idade, apesar de ilegal, tento ser mais consciente e não ir pintar num prédio novo e estraga-lo, já tento optar por paredes abandonadas ou pelo menos com esse aspecto.

Em contrapartida, tb sou artista digital e trabalho muito em programas, faço telas, desenho, exploro tudo o que me interessar a nível criativo, não me fico só pelo papel e caneta e também gosto de experimentar outras coisas.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Lisboa. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Penso que ser mulher neste caso representa alguma vantagem, pelo menos a partir da minha experiência até hoje e também de algumas experiências que algumas amigas minhas já viveram. Das vezes que fui abordada pela polícia acompanhada apenas por raparigas, as situações foram muito mais “descontraídas” pelo simples facto de haver da parte da polícia, mais facilidade em “perdoar” ou deixar passar. Maior parte das vezes sou identificada e eles podem apreender o material, houveram vezes em que nenhuma das duas coisas foram feitas, até houve uma amiga que uma vez conseguiu que a polícia fosse controlar a “missão” dela no dia seguinte. Também aconteceu o oposto com outra amiga que, numa fuga na linha do comboio, se escondeu nuns arbustos e um polícia sem saber que se se tratava de uma rapariga, atingiu-a com um pontapé na cara, partindo do princípio que era um rapaz e logo a partir disto, pode-se concluir que a postura difere consoante o sexo da pessoa apanhada.

Até quando sou identificada em grupo e estamos raparigas presentes, penso que a forma de lidarem conosco é muito mais calma. Neste ponto penso que também ajuda sermos mais velhos, quando partem do princípio que somos miúdos e vamos fugir, e não o fazemos, mas vamos sim falar calmamente e explicar, quando possível, o nosso ponto de vista que, por norma é sempre “estamos a pintar aqui no fim do

mundo onde não estamos a prejudicar ninguém, neste sítio abandonado, em vez de o estarmos a fazer na fachada de um prédio onde teria muito mais visibilidade”.

11. PERCEPÇÕES MIDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa auxilia ou prejudica na percepção das pessoas em relação a arte urbana.

Acho que, particularmente neste ponto, há que salientar que a arte urbana e o graffiti não são a mesma coisa. Arte urbana é legal e super usada comercialmente e o espetador tem logo uma visão diferente e positiva, ao contrário de graffiti, que é ilegal e acham sempre que se tratam apenas de “gatafunhos”, rabiscos de miúdos sem mensagem a estragar paredes. Deste modo, a mídia em Lisboa auxilia a arte urbana sim, mas não o graffiti. Acho que nunca o faria, pois o graffiti é feito por e para quem o faz, é à margem da lei e a arte urbana vai um pouco ao polo oposto, em que faz, de facto, parte da sociedade (publicidade de grandes marcas, por ex.). Claro que pode ter várias mensagens e nem ser comissionado, mas a percepção do público é smp distinta, principalmente no que toca a letras (graffiti) e a ilustração (street art).

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

Acredito que empodere a mulher na cidade, mas não acho que tenham a mesma visibilidade, não de forma igualitária, primeiro porque há menos raparigas a fazê-lo e depois porque costumam ser sempre as mesmas pessoas a executar grande parte dos trabalhos para grandes marcas ou seja, se essas pessoas são sempre homens... Acho que recentemente, as mulheres têm vindo a adquirir mais visibilidade também na arte urbana, contudo ainda não acredito que seja igualitária.

13. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDONIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Prefiro que me conheçam por Danse127 e não pelo meu nome próprio.

MUITO OBRIGADA!

APÊNDICE V – Questionário *Maria Imaginário*

Prezada parceira de pesquisa,

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Processo e Manifestações Culturais da Feevale, no Brasil. Estou em Lisboa, na Universidade Nova, para realizar minha pesquisa sanduíche, onde busco estudar as dinâmicas culturais das mulheres envolvidas com a Arte Urbana.

Espero poder contar com você para que responda esse breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para esta opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.

QUESTIONÁRIO

1. NOME:

Maria Imaginário

2. IDADE: _____

3. NACIONALIDADE: portuguesa _____

4. CIDADE EM QUE RESIDE: Lisboa / Londres _____

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO:

Ilustração e banda desenhada

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um *hobby* que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia-a-dia, diga se gostaria de trabalhar e porque acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente a atividade.

Sou uma artista multidisciplinar, trabalho com uma grande variedade de materiais, pintar paredes é apenas mais uma extensão do corpo do meu trabalho. Nunca me dediquei somente a uma técnica, especialmente nos últimos anos, sempre tentei adaptar e explorar materiais, mais recentemente com o foco de ser algo que possa interagir mais fisicamente com o público.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

Já usei uma grande variedade de materiais.

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as inspirações.

Iniciei-me há 17 anos, na altura com o intuito de trazer cor aos prédios cinzentos e abandonados em Lisboa, com esse projecto, pintei centenas de gelados e bolos por Lisboa e outras cidades. Entretanto já há muitos anos que não vejo a arte urbana como só pintar paredes, mas sim tudo o que esteja relacionado com uma interação com o público.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRATICA A ARTE:

Informe se praticou ou pratica a arte urbana sempre de forma legal, ou se já praticou ou ainda pratica por vezes arte em locais não previamente autorizados (graffiti ilegal).

Para mim todos os locais são válidos para arte urbana, desde um jardim à estrutura de banco de rua por exemplo.

Pratiquei arte urbana ilegal e legalmente.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Lisboa. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Na minha experiência pessoal quase sempre senti que é uma vantagem ser mulher. De todas as vezes que fui interceptada pela polícia, por estar a praticar a minha arte de forma ilegal sempre fui bem tratada, ao contrário dos relatos que tenho dos meus colegas do sexo oposto.

Há 17 anos tinha mais receio de ter interpelado pela polícia do que tenho hoje em dia, a mentalidade e aceitação para qualquer tipo de arte na rua é muito melhor do que quando me iniciei.

11. PERCEPÇÕES MÍDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa auxilia ou prejudica na percepção das pessoas em relação a arte urbana.

Penso que ajuda bastante na aceitação do público em geral e da polícia.

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

Não acho igualitária em termos do número de mulheres a praticarem arte urbana, somos muito menos que os homens, mas acredito que isso está a mudar aos poucos e há mais mulheres a verem que podem participar neste movimento. O porque de sermos poucas mulheres penso que está muito ligado à nossa mentalidade patriarcal ainda com visões muito tradicionais do papel da mulher na sociedade.

Mas na minha experiência pessoal na arte urbana, apesar de sermos poucas, sempre senti que de forma geral somos tratadas da mesma forma ou até com mais protecção e mediatismo, precisamente por ser um mundo que tem na sua maioria homens.

Não posso falar com experiência por exemplo de concursos / festivais de street art, porque não tenho experiência nesse campo.

13. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDONIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Maria Imaginário

MUITO OBRIGADA!

APÊNDICE W – Questionário *Patrícia Mariano*

Prezada parceira de pesquisa,

Como você já sabe, me chamo Cristiane Penning Pauli de Menezes e sou doutoranda do Programa de Processo e Manifestações Culturais da Feevale, no Brasil. Estou em Lisboa, na Universidade Nova, para realizar minha pesquisa sanduíche, onde busco estudar as dinâmicas culturais das mulheres envolvidas com a Arte Urbana.

Espero poder contar com você para que responda esse breve questionário, que me auxiliará e será essencial para os resultados do meu trabalho.

Se você preferir que eu utilize os dados de forma anônima, sem identificar seu nome, basta que me informe ao final deste documento. Haverá um campo para esta opção.

Trabalharei com muita ética e irei mostrar para cada uma o resultado para que possam apontar sugestões ou eventuais correções.

Desde já agradeço a atenção.

Cristiane Penning Pauli de Menezes.



QUESTIONÁRIO

1. NOME:

Patrícia Mariano

2. IDADE: **30**

3. NACIONALIDADE: **Portuguesa**

4. CIDADE EM QUE RESIDE: **Lisboa**

5. ESCOLARIDADE/FORMAÇÃO:

Formação superior em Medicina Veterinária e também em Arquitectura interrompidas

Formação superior em Comunicação Social e Cultural na vertente de Jornalismo completa

Mestrado em Ciências da Comunicação interrompido

6. PROFISSÃO:

Explique se trabalha com a arte urbana ou se ela é um *hobby* que pratica esporadicamente. Caso não trabalhe com a arte urbana no dia-a-dia, diga se gostaria de trabalhar e porque acredita que hoje não esteja dedicada exclusivamente a atividade.

Arte urbana neste momento trata-se apenas de um *hobby*. Mas sim, no futuro, gostaria de o fazer com mais regularidade. Tal não acontece ainda porque comecei

à pouco tempo. Sempre pintei e desenhei em casa, mas só comecei a expôr o meu trabalho recentemente e a fazer arte urbana ainda mais recentemente (em 2017). Ainda não dá para “pagar as contas”! No dia em que der, se tal acontecer, deixo logo o meu trabalho “oficial”, que de momento é como criativa em publicidade.

7. TIPO DE ARTE:

Informe se trabalha com uma técnica específica de arte urbana. Descreva se já trabalhou com um estilo que hoje não pratica.

O que faço em arte urbana, no fundo, é uma réplica do que pinto em casa; tanto em tela, como em papel, como no ipad. Em relação à técnica de arte urbana é pintura simples. Tento fazer sempre algo minimamente realista, com alguma ideia surreal por trás. Mas nem sempre foi assim. Comecei com peças mais simples, a preto e branco. Em casa usava caneta ponta fina preta e na rua usava *poscas* e tentava aprender a pintar com lata (tinha sempre imenso medo que ficasse mal!). Ainda tenho muito que aprender, mas agora uso muita cor e trabalho tanto com latas de spray como com rolos, pincéis e trinchas normais.

8. COMO INICIOU NA ARTE URBANA:

Há quanto tempo pinta nas paredes da cidade. Quais são as inspirações.

Como já disse anteriormente, tudo começou em 2017. A primeira penso ter sido em abril ou maio.

Estava a passar um período muito complicado com a morte de duas familiares próximas e essa foi a verdadeira inspiração e motivação. Dizem que nos tornamos adultos quando percebemos que tudo acaba e um dia deixamos de estar cá. Acho que foi isso que aconteceu. Senti que queria e merecia mais para a minha vida. E senti que não podia continuar a dizer que ia fazer algo da vida, mas ficar à espera que as coisas acontecessem. Uma das pessoas que faleceu era a minha avó paterna, uma pintora. Nasceu em 1917 e era um verdadeiro furacão de vida. Adorava-a. O meu objectivo, desde início, foi honrá-la da melhor forma que conseguia. No fundo, comecei a pintar na rua porque foi a minha forma de fazer um luto difícil.

Em relação a inspiração de outros artistas é mais complicado de dizer. São vários os artistas de quem sou fã (de arte urbana e não só). Por vezes, passo horas a ver o

site da galeria *Thinkspace* a inspirar-me com vários artistas de vários estilos diferentes e a sonhar que um dia vou ter dinheiro para comprar uma peça. O Fintan Magee, a nível de arte urbana, é sem dúvida o meu preferido do mundo inteiro e logo a seguir o Bosoletti.

Mas a inspiração não vem só de outros artistas. Tudo na vida tem influência. Às vezes estou quase a adormecer e tenho uma ideia maravilhosa que depois tento passar para pintura.

9. LOCAIS EM QUE PRATICOU E PRÁTICA A ARTE:

Informe se praticou ou pratica a arte urbana sempre de forma legal, ou se já praticou ou ainda pratica por vezes arte em locais não previamente autorizados (graffiti ilegal).

Já pinte em vários locais em Lisboa e no Algarve (Portimão) também. Neste momento, acho que já não pintaria nenhuma parede ilegal, até porque agora já só aceito trabalho em que me paguem (tem que ser), as no início pinte muitas paredes ilegais. Uma vez, até cheguei a ser apanhada pela polícia, mas tive sorte. Penso que neste caso ser mulher deu muito “jeito”. Trataram-me bem e não apresentaram queixa. O portão que na altura estava a pintar, pertencia a uma empresa (no Beato) apesar de parecer completamente abandonado (eu jamais pintaria algo na casa de alguém sem que a pessoa o quisesse). Na hora, a polícia não me apreendeu o material e sugeriu que eu falasse com os diretores da empresa. Enviei logo um e-mail e eles gostaram tanto que me pediram que acabasse a pintura.

Tenho sempre medo de falhar, principalmente se estiver responsável por algo. Foi só por isso que comecei com paredes ilegais. Não queria correr o risco de falhar numa parede que tinha pedido para pintar. Queria treinar primeiro e ver como corria.

10. CASO JÁ TENHA PRATICADO OU PRATIQUE ARTE URBANA ILEGAL, COMO SE SENTE EM RELAÇÃO A FISCALIZAÇÃO POLICIAL?

Falar se pensa que a abordagem em homens e mulheres é diferente. Se acha que ser mulher nessa hora representa vantagem ou desvantagem. Contar se já passou por algum episódio de abordagem e como se sentiu. Informar algum episódio marcante mesmo que seja com outras pessoas envolvidas com a arte

urbana. Comentar se sente medo de uma possível abordagem policial. Percepções gerais sobre a fiscalização da polícia em Lisboa. Se conhece pessoas que tenham sido multadas em caso de graffiti ilegal.

Como referi na questão anterior, fui apanhada pela policia e foi muito tranquilo. É evidente que ser mulher neste tipo de situação torna a abordagem dos agentes muito menos severa. E eu, por mais feminista que seja (e sou mesmo), confesso que me aproveitei. Mas não penso que seja apenas isso. O facto de ser arte urbana e não graffiti puro também é importante. Se o trabalho que fizesse fosse diferente, penso que a abordagem policial também seria diferente. Se eu fizesse *bombing* e andasse por aí a “marcar território” as coisas seriam bem mais complicadas com a policia, de certeza, mesmo sendo mulher. De qualquer forma, isso nunca foi para mim. Ainda o fiz em adolescente, mas corria sempre muito mal; fazia umas letras horrendas.

11. PERCEPÇÕES MUDIÁTICAS SOBRE A ARTE URBANA:

Pensa que a mídia em Lisboa auxilia ou prejudica na percepção das pessoas em relação a arte urbana.

Penso que é tudo uma questão de moda. Neste momento, os meios de comunicação social ajudam bastante. Em Portugal, neste momento, só se “fala bem” de arte urbana. Desde a última década principalmente, começou a olhar-se para a pintura na rua de forma diferente. Começaram a surgir cada vez mais artistas muito bons e isso, lentamente, começou a mudar a ideia que as pessoas tinham de que tudo o que é *graffiti* é vandalismo (apesar de ser essa a sua origem). Agora há uma espécie de *boom* de arte urbana em Lisboa e Porto (principalmente). Espero que continue assim!

12. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER NA ARTE URBANA:

Se acha que as mulheres possuem espaço na arte urbana de forma igualitária aos homens. Se acredita que a arte urbana fortaleça o empoderamento da mulher na cidade.

No mundo inteiro há menos mulheres do que homens na arte urbana. Por isso, obviamente, têm muito menos espaço a nível quantitativo. É, efectivamente, um mundo de homens. No entanto, não penso que as mulheres tenham menos oportunidade de mostrar o seu trabalho na rua (antes pelo contrário). Penso que o facto de sermos mulheres, de certa forma, até nos beneficia. Como somos menos e

a questão da igualdade de género está a ser cada vez mais falada (e por um lado, ainda bem), até nos são dadas mais oportunidades. Infelizmente, nem sempre é por mérito. Por vezes, é-nos dada uma oportunidade pelo simples facto de sermos mulheres, independentemente daquilo que façamos. Mas isto é algo que, se prestarmos atenção, está a acontecer não só nesta área e não só com a questão da igualdade de género, mas também com outros assuntos semelhantes. O que, por um lado é necessário, mas por outro também é um pouco triste. Acaba por ser um reflexo de uma sociedade machista e talvez o possamos considerar um novo tipo de machismo. Acaba por ser meio condescendente, não é? E, pessoalmente, não quero ter sucesso por ser mulher e sim pelo meu trabalho.

13. DESEJA QUE ESSE QUESTIONÁRIO SEJA ANÔNIMO E NÃO SEJA DIVULGADO SEU NOME? SE PREFERIR QUE UTILIZE APENAS UM PSEUDONIMO ESPECÍFICO FAVOR INFORMAR.

Cristiane, usa o meu nome à vontade e desculpa as respostas longas (é que há sempre muito para dizer). Força! Espero ter ajudado :)

MUITO OBRIGADA!