

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO

Alexsandra Nascimento da Silva

De spray na mão: cotidiano, discriminação e resistências de grafiteiras em
Belo Horizonte

Belo Horizonte

2019

Alexsandra Nascimento da Silva

De spray na mão: cotidiano, discriminação e resistências de grafiteiras em
Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Centro de Pós-Graduação e
Pesquisa em Administração como requisito parcial para a
obtenção do Título de Mestre em Administração.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

Belo Horizonte

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica

	Silva, Alexsandra Nascimento da .
S586d	De spray na mão [manuscrito] : cotidiano, discriminação
2019	e resistências de grafiteiras em Belo Horizonte / Alexsandra Nascimento da Silva . – 2019.
	120 f. : il.
	Orientadora: Alexandre de Pádua Carrieri .
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração. Inclui bibliografia (f. 114-120) .
	1. Grafite – Belo Horizonte (MG) - Teses. 2. Discriminação de sexo contra as mulheres - Belo Horizonte (MG) – Teses. 3. Capitalismo - Teses. I. Carrieri, Alexandre de Pádua . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração. III. Título
	CDD: 751.73

Elaborada pela Biblioteca da FACE/UFMG – AKR/088/2019



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Ciências Econômicas
Departamento de Ciências Administrativas
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO da Senhora **ALEXSANDRA NASCIMENTO DA SILVA**, REGISTRO N° 684/2019. No dia 17 de junho de 2019, às 14:00 horas, reuniu-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 24 de maio de 2019, para julgar o trabalho final intitulado "**De spray na mão: cotidiano, discriminação e resistências de grafiteiras de Belo Horizonte**", requisito para a obtenção do **Grau de Mestre em Administração**, linha de pesquisa: **Estudos Organizacionais e Sociedade**. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO;

() APROVAÇÃO CONDICIONADA A SATISFAÇÃO DAS EXIGÊNCIAS CONSTANTES NO VERSO DESTA FOLHA, NO PRAZO FIXADO PELA BANCA EXAMINADORA (NÃO SUPERIOR A 90 NOVENTA DIAS);

() REPROVAÇÃO.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 17 de junho de 2019.

NOMES

ASSINATURAS

Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri.....
ORIENTADOR (CEPEAD/UFMG)

Prof.ª Dr.ª Cristiana Trindade Ituassu.....
(CEPEAD/UFMG)

Prof.ª Dr.ª Angela Cristina Salgueiro Marques.....
(FAFICH/UFMG)

Prof.ª Dr.ª Raquel de Oliveira Barreto.....
(Instituto Federal do Norte de Minas/Araçuaí)

Para minha filha, o maior amor da minha vida.

À Tatiana, irmã de Fabiana, pelo exemplo e constante inspiração. Por todas as coisas que disseram a ela que não podia fazer, e ela ignorou.

Agradecimentos

Várias pessoas me ajudaram ao longo dessa longa trajetória. Algumas delas sem nem o saber. Sei que tentar agradecer nominalmente implica, inevitavelmente, deixar de citar algumas pessoas, pelo que já me desculpo antecipadamente. Acho importante demonstrar gratidão, uma vez que foi a partir dessas boas energias que esta dissertação foi concebida, e meu profundo agradecimento está direcionado a todos que me acompanharam ao longo dessa aventura, tendo o nome escrito aqui ou não.

Começo meus agradecimentos seguindo a mesma linha de raciocínio da dissertação, então não posso deixar de dar o lugar de honra para as mulheres inspiradoras desse trabalho. Foi a partir do olhar delas que eu pude enxergar o mundo do grafite e pelos braços delas fui totalmente acolhida. Serei eternamente grata então à Luiza e às demais meninas do seu grupo, Letícia, Elisabeth, Luana, Fênix e Karina, da *crew* Amargem. Sou grata também à Betânia, Regina, Biga, Joana e Sol. Tenho também grande carinho por Aretusa, pelas demais meninas da oficina de grafite feminino realizada no Sesiminas e pelas meninas da oficina realizada na vila Zilah Spósito.

Sou profundamente grata ao meu orientador, Alexandre Carrieri, a quem admiro desde a minha época da graduação. Suas provocações para enxergar o mundo ultrapassando as fronteiras impostas pelo capitalismo foram cruciais para moldar a pessoa que sou hoje, para além das minhas atividades profissionais. Todas essas reflexões foram importantes para me ajudar a construir a pessoa que sou hoje. Não posso deixar de mencionar também o grande coração que ele tem e agradecer pelo seu apoio nos momentos mais difíceis desse mestrado, mostrando-se sempre solícito e compreensivo. Certamente você é um dos professores que me inspiram e nos quais me espelho para construir a minha jornada.

Sou muitíssimo grata também ao professor Luiz Alex, com cujas observações sempre pude contar. Sua participação nos momentos iniciais da minha formação foi primordial para a minha reflexão não só a respeito de quem eu quero ser nos Estudos Organizacionais, mas sobre quem eu quero ser no mundo.

Não posso deixar de demonstrar minha gratidão também ao professor Rafael Diogo Pereira, com quem pude contar com o apoio desde sempre. Muito obrigada pelas aulas, pelas críticas e pela paciência. Agradeço também por fazer brotar em definitivo em mim o fascínio pela docência. Agradeço também ao Professor Ivan Back, que talvez quase não tenha tido acesso ao que eu pesquisei durante estes dois anos, mas foi importante para que eu permanecesse no curso. Ele acreditou em mim, e, cada vez que passava por mim nos corredores e sorria, eu encontrava mais uma forcinha para continuar.

Não haveria esta dissertação, ou esse mestrado, sem o apoio que recebi da professora Kely Paiva enquanto subcoordenadora do CEPEAD. Quantas vezes cheguei na sala dela aos prantos e fui recebida com um maravilhoso café? Não posso deixar de agradecer-lá pela escuta, pela acolhida e pelos conselhos. Kely, como esta é uma pesquisa, antes de tudo, para as mulheres, quero que saiba que você foi uma das minhas fontes de motivação e que, por isso, pode se considerar como uma das forças que me acompanharam durante essa escrita. Cada vez que você me perguntou, “e aí, Alê, tudo caminhando?”, com uma preocupação genuína, foi um momento em que eu também vinha e escrevia mais um pouco. Você acreditou em mim, e com essa responsabilidade eu não podia fazer nada menos do que terminar da melhor forma possível essa fase.

Com muita alegria, agradeço aos meus colegas da turma do mestrado, especialmente os da linha: Felipe, Leo, Mari e Thais. Metade dos insights para este trabalho surgiram durante os nossos cafés, enquanto ríamos em desespero das nossas próprias dificuldades. O convívio com pessoas tão diversas e com tantos saberes em suas histórias me ensinou muito sobre a vida. Agradeço também aos colegas do Neos, em especial a Fabiana, Clara, Tito, Marllon, Paula, Felipe Froes, Felipe Carabetti, Andressa, Gabriel, Chiara e Carlos. Vivemos momentos muito felizes.

Sou extremamente grata também às minhas colegas de trabalho. Nós, técnico-administrativos em educação, várias vezes invisibilizados no cotidiano da Universidade, também estamos aqui, também temos pensamento crítico, queremos também ocupar a UFMG nas cadeiras como alunos. Estar nesse lugar para mim foi extremamente político no sentido de representar e de brigar pela nossa conquista desses espaços. Para nós, que estamos aqui todos os dias colaborando para toda essa engrenagem funcionar, é importante que saibam que também somos produtores

de conhecimento, que a nossa experiência profissional tem muito a contribuir para os debates e que não precisamos nos intimidar diante dos outros atores da Universidade, porque esse lugar é nosso também. Cito aqui minhas companheiras diárias Érika, Lucia, Luciana, Melina, Ramana e Simone Baccharini. Como já tive a oportunidade de dizer, cada uma de vocês me inspira de uma forma diferente e certamente também estão entre as linhas desse trabalho. A convivência com vocês para mim é uma honra, trabalhar com profissionais tão competentes, inteligentes, dinâmicas e criativas é uma benção que eu ganhei da vida sem precisar pedir. Quero demonstrar a minha gratidão também a Rosangela, Saiuri, Angélica, Marcos, Thayane, Joana e Nayane e demais colegas do Departamento de Administração de Pessoal da UFMG por todo o apoio.

Quero demonstrar também minha gratidão a todos os docentes do Cepead, com quem aprendi muito, seja nas aulas, seja pelo exemplo. Da mesma forma, sou muitíssimo grata a todos os servidores técnico-administrativos e demais funcionários do Centro, que também participaram desse processo.

Não tenho palavras para agradecer a minha família. A minha mãe, pelo exemplo desde sempre, a primeira feminista que conheci. Questões que discuto nesse trabalho, como a dupla (ou tripla) jornada, maternidade, trabalho feminino, assédio são coisas que problematizo desde sempre a partir das falas dela e do modo como ela me apresentou o mundo. Sou muito grata pela estrutura que ela conseguiu montar para que eu me dedicasse totalmente aos estudos durante a maior parte da minha vida e pelo esforço que fez para que eu, dentro das nossas possibilidades, estivesse nas melhores instituições de ensino. Agradeço por desde cedo deixar claro para mim que eu não deveria jamais me achar menos ou aceitar menos por ser mulher. Sua luta cotidiana pela equidade de gênero é uma inspiração que certamente irei lembrar para o resto da vida. Por isso, mãe, muito obrigada.

Ao meu querido irmão, com quem divido não apenas um nome (rs), um laço biológico e um dialeto próprio (;-0), agradeço pela enorme amizade. Dizem que os amigos são a família que a gente pode escolher. Se isso for uma verdade, fico feliz então de ter com você esse duplo laço, de sangue e de coração. Sou muito feliz em saber que tenho em você sempre um apoio, uma companhia para risadas, para contar casos e causos e também para acolher um ao outro nos momentos difíceis. Sou muito grata por você acreditar na minha capacidade.

Agradeço a minha filha por ser tudo. Pelas mãozinhas pequeninas que trazem carinho, pelos sorrisos e palavras de incentivo. Boa parte de toda essa jornada fiz inspirada em você, pelo que sou imensamente grata.

Ao meu avô Seu Florêncio (*in memoriam*) agradeço por ter sido o responsável por inculcar em mim o amor pela leitura e pelos livros. Nunca vou me esquecer de você lendo para mim, nem do seu amor incondicional pela vovó e nem pelo carinho que sempre teve comigo. Tampouco da preocupação em ser presente na minha vida, mesmo com 600 km a nos separar. Penso sempre com muito carinho em você, minha estrelinha, meu vovô com a cabeça de fumaça. Lamento muito pelo senhor não estar comigo nessa conquista, mas tenho certeza de que o senhor está morrendo de orgulho. Enquanto não nos virmos de novo e não puder te abraçar, deixo registrado aqui todo o meu amor, gratidão e admiração. Se o senhor nunca tivesse me colocado no colo e lido para mim, não sei se hoje estaria prestes a me tornar uma professora, como o senhor.

Felizmente, ainda há gente a agradecer. Fico feliz por ter tido todo apoio. No entanto, paro por aqui de citar as pessoas nominalmente, mas fica registrada aqui toda a gratidão.

Resumo em português

O grafite é uma expressão que sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo, mas que possui como marco moderno de origem as revoltas de maio de 1960, quando foi símbolo de revolta. Em uma investigação preliminar sobre o tema em Belo Horizonte, observou-se que ser grafiteira era diferente de ser grafiteiro. Neste ínterim, realizou-se uma pesquisa qualitativa que visava compreender como ocorrem os processos de subjetivação das grafiteiras na cidade, sob a perspectiva das subjetividades capitalísticas. Considerou-se também o histórico do grafite e questões relativas a gênero. Realizou-se uma pesquisa de campo composta por entrevistas, observação participante e diários de campo. Os principais resultados apontam para um cotidiano repleto de discriminação pelo fato de serem mulheres, mas para o qual elas adotam uma postura de resistência. Ademais, frente, às questões capitalísticas, tem-se que ora a postura é de resistência, ora é de cooptação pelo regime capitalista.

Palavra-chave: Grafite, subjetividades capitalísticas, gênero.

Abstract

Graphite is an expression that has undergone numerous modifications over time, but that has as a modern landmark of origin the revolts of May of 1960, when it was symbol of revolt. In a preliminary investigation on the subject in Belo Horizonte, it was observed that being a graffiti artist was different from being a graffiti artist. In the meantime, a qualitative research was carried out to understand how subjectively the graffiti artists are constructed in the city, under the perspective of capitalist subjectivities. The history of graphite and gender issues was also considered. A field research was conducted consisting of interviews, participant observation and field journals. The main results point to a daily life full of discrimination because they are women, but for which they adopt a stance of resistance. In addition, in front of the capitalist questions, it is sometimes argued that the stance is one of resistance, now it is co-optation by the capitalist regime.

Key words: Graphite, capitalistical subjectivities, gender.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Empena de prédio localizado em Belo Horizonte	1
Figura 2 – Oficina de grafite.....	43
Figura 3 – Skeetchbook	49
Figura 4 – Definindo em conjunto o grafite a ser executado.....	51
Figura 5 – Esboçando o grafite	51
Figura 6 – Esboço do grafite.....	52
Figura 7 – Escolhendo cores para o grafite	52
Figura 8 – Marcação da parede.....	53
Figura 9 – Fazendo letras na parede.....	54
Figura 10 – Detalhe do grafite em execução.....	55
Figura 11 – Grafite pronto.....	56
Figura 12 – Evento de grafite	58
Figura 13 – Regina no muro	63
Figura 14 – Grafite de Elisabeth.....	69
Figura 15 – Letícia no muro	71
Figura 16 – Grafite em execução	75
Figura 17 – Grafite executado por Luiza e seu grupo	89
Figura 18 – Grafite da <i>crew</i> Amargem.....	90
Figura 19 – Maria Papuda.....	97
Figura 20 – Grafite representando morador da Praça.....	98

Lista de abreviaturas e siglas

CMI – Capitalismo Mundial Integrado

CURA – Circuito Urbano de arte

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

SUMÁRIO

1 Prólogo	1
2 Introdução	4
3 O gênero neste contexto.....	8
4 Sobre subjetividades e capitalismo.....	16
5 Metodologia	42
5.1 Sobre a minha inserção no campo.....	43
6 O Cotidiano.....	49
6.1 Como é feito um grafite	51
6.2 Como ocorrem os eventos de grafite	58
7 Discriminação	76
8 Resistência	92
9 Conclusões	110
Referências.....	114

1 PRÓLOGO

Quando eu era criança e pegava ônibus com a minha mãe, sabia que estávamos indo para a casa quando via uma enorme pintura na fachada de um prédio.

Não era uma pintura pequenininha, na minha visão infantil. Era ENORME. Era do tamanho do prédio (Figura 1)



Figura 1 - Empena de prédio localizado em Belo Horizonte. ⁱ

Como será que tinham pintado aquilo? Como teriam feito para ela se parecer com uma ilustração de livro?

Era um gigantesco Tiradentes grafitado na fachada cega de um prédio na Avenida do Contorno, com Rua Espírito Santo próximo à rodoviária de Belo Horizonte. Aquele grafite me marcou tanto que hoje posso fechar os olhos e imaginá-lo perfeitamente. Depois dele, minha atenção sempre esteve desperta para a existência de outras intervenções urbanas, principalmente os grafites mais coloridos, que interrompiam sempre a monotonia dessa cidade feita de tons pastéis.

Sempre imaginei que aquelas manifestações fossem incentivadas, mas nem fazia ideia de que algumas delas, alguns anos atrás, eram clandestinas e proibidas.

Talvez tão clandestinas quanto estas manifestações são os grafites de banheiros, tema da iniciação científica que fiz durante a minha graduação – e que me desviaram definitivamente do *mainstream*. Depois de ter que responder tantas vezes o que aquelas mensagens tinham a ver com a Administração, eu me cansei. Percebi o que hoje para mim é claro, mas que foi um divisor de águas para uma estudante que estava ainda no início do curso: a gestão é controle.

E, por ser antes de tudo, uma forma de colocar as coisas nos seus lugares, a administração me deixou com pensamentos inquietos. Se não há uma única forma de gerenciar e se não há uma melhor forma intrínseca de gerir, quem é que decide? Quem diz que o grafite de banheiro é sujo e deve ser apagado? Quem diz qual é o lugar “certo” das coisas?

Pensei então, por pouco tempo, que os escritos de banheiro, ao subverterem essa ordem de paredes assépticas, eram uma forma de libertação dos sujeitos que as produziam. Ledo engano. Logo as leituras e a própria observação em campo me mostraram que transgressão e norma são duas faces da mesma moeda. A transgressão da norma fortalece a lei que a institui.

A temática da marginalidade, e as imbricadas relações centro-periferia continuaram mantendo vivo o meu interesse. Outros aspectos da questão chamavam minha atenção logo que foi concluída a pesquisa sobre os grafites de banheiro, na qual cheguei, entre outras, à conclusão de que o que está escrito naquelas excluídas paredes revela conteúdos marginalizados nas organizações, tal como os produtos fisiológicos aos quais aqueles espaços são destinados.

De maneira semelhante aos grafites de banheiro, as tatuagens também são signos de origem marginal. Comumente associadas a algum tipo de degradação moral, a pessoa tatuada era estigmatizada assim como o tatuador que as produzia. No entanto, percebe-se um movimento de mercantilização desses sinais, com uma recente valorização deste tipo de negócio no Brasil, resignificando-as.

Os estúdios de tatuagens oferecem desenhos personalizados a preços que, a depender da reputação do tatuador, podem ser bem altos – e com lista de espera de meses. Dentre as estratégias praticadas por esses negócios, identifiquei uma espécie de transfiguração dos sentidos da tatuagens, de estigma para obra de arte. De forma semelhante, o tatuador passa por uma profissionalização, alguns até com curso superior de artes visuais, que contribuiria para o qualificar como artista. E, por fim, o cliente não compara uma marca transgressora, e sim um serviço que irá gravar na pele suas memórias ou que irá constituir um adorno corporal.

Esse movimento leva a tatuagem para um caminho que talvez implique sua “desestigmatização” para um aburguesamento. Penso que é cedo para dizer isso, mas acho que, apesar das tentativas de organizar a tatuagem enquanto negócio, a marginalidade faz parte do produto.

E essas relações entre uma arte que vai saindo da clandestinidade e alcançando outros espaços à luz do dia, trouxe-me ao objeto do grafite urbano, a tatuagem da cidade, conforme apelidado por Baudrillard (1979). Tal como o grafite de banheiro e a tatuagem, ele também é um signo transgressor. Como o grafite de banheiro, era feito de modo clandestino e continuamente apagado. No entanto, tal

como as tatuagens, ele passa de signo estigmatizado a algo com uma conotação artística e desejada.

Como teria sido este movimento?

Assim, chegamos às trajetórias do grafite. Como se deslocaram da periferia para o centro da cidade? Centro não apenas geográfico, como também político. Como ele passou de chaga social para adorno custeado até mesmo pelo Governo?

Como ele entra (ou não) no discurso de uma cidade que é consumida? E, nesse contexto, como ele tem sido (re)significado? No caso, a essas inquietações somaram-se outras relativas a gênero. Como seria ser uma grafiteira? Seria diferente de ser um grafiteiro? Se sim, como? Por quê?

São estes questionamentos, surgidos desta minha trajetória de pesquisa, que inspiram este trabalho.

2 INTRODUÇÃO

Se você for a NY, evite os museus. Eles não têm nada a mostrar. Ao contrário, a arte está descendo nas ruas, e mesmo mais abaixo – nos metrô. (Helene de Nicolay)

Considerando a cidade como um lugar (AUGE, 1994) habitado por um conjunto de grupos heterogêneos com aspirações das mais variadas possíveis, os usos dos espaços urbanos exemplificam a luta por diversos interesses. Os grupos hegemônicos propagam um discurso estético, não só determinando o que é o belo ou o que é arte como também definindo quais intervenções no espaço urbano são permitidas ou não. Em nome de uma gestão estética do urbano, controlam-se inclusive manifestações rebeldes à ordem, como os grafites (RAMOS, 1994; GITAHY, 1999).

A inquietação que motiva esta pesquisa diz respeito aos impactos da mercantilização sobre o caráter das manifestações de resistência. Ao serem transformadas em objetos de consumo, a sua transgressão deixa de ser intrínseca? Ou seus autores se valem disto como tática para continuarem existindo? Elas se tornam uma obra de resiliência? (RAMOS, 1994; GITAHY, 1999)

Grupos com maior poder econômico conseguem, a princípio, impor sua vontade aos demais, via práticas que visam organizar e controlar os espaços da cidade. De acordo com Telles e Hirata (2007) e Rodrigues e Ichikawa (2015), o domínio exercido sobre as pessoas à margem da sociedade ocorre em uma relação de troca de influências e poder em que os segundos se submetem às vontades dos primeiros. Isto gera um conflito em que, via de regra, prevalecem os interesses dos grupos hegemônicos, que são aqueles com poder para ditar (ou tentar) controlar o uso dos espaços da cidade, legitimando algumas ações e repudiando outras. No entanto, os grupos oprimidos não necessariamente aceitam esta dominação de forma passiva e há todo um conjunto de ações transgressoras, que Certeau (1994) conceitua como táticas que são, em nível microscópico, uma reação a esta imposição.

O Governo neoliberal apoia os interesses dos grupos hegemônicos que, não por coincidência, são constituídos pelos detentores do capital. O mote é uma intervenção mínima do governo na economia, deixando que o mercado domine o curso dos acontecimentos (FRIEDMAN; FRIEDMAN, 2015).

No contexto das cidades, isso se manifesta de várias formas. Gentrificação, organização, controle são estratégias usadas pelos governos municipais para “empurrar” as populações pobres para a periferia, garantindo os espaços mais privilegiados para os grupos mais ricos (MARQUES; BICHR, 2001; CARRIERI; MARANHÃO; MURTA, 2009).

Um objeto no qual tal dinâmica pode ser observada é no grafite (PENACHIN, 2004). Inicialmente expressão de grupos marginalizados, os grafites são desenhos pautados numa estética que não é a erudita e, assim, podem veicular mensagens transgressoras. Nesse contexto, há também o picho. Apesar de ambos serem considerados como transgressores, ao picho ainda está associada uma imagem criminosa, ao passo que o grafite alcançou alguma legitimidade pelos seus aspectos artísticos (OLIVEIRA; SALGUEIRO, 2016). Assim, um muro pichado pode ser entendido como um espaço de desafio à ordem, ao passo que um grafitado é belo (GITAHY, 1994; PENACHIN, 2004)

Os grafismos estão em um movimento de arte da margem prestes a ser tornar do centro. Pouco a pouco eles estão perdendo sua aura marginal e adquirindo a aura de arte. Como arte, existem espaços legítimos para eles nas cidades. A arte, a estética, o valor, o trabalho, são todos elementos que transformam uma manifestação rebelde e marginal em algo socialmente adequado, belo e de bom gosto (RAMOS, 1994).

Mercantilizável, o grafite foi levado às galerias para ser consumido (GITAHY,1999). Esse grafismo passa então a ser benquisto no muro, mas agora, numa cidade que se torna vitrine, um adorno. Vejamos, por exemplo, o caso da cidade de Belo Horizonte:

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, apresenta o Projeto Telas Urbanas, que visa a **requalificar** e a transformar espaços públicos e privados urbanos por meio da arte mural, valorizando artistas da cidade. (...)

O Projeto Telas Urbanas visa à seleção e premiação de projetos em artes visuais com **intervenções artísticas** a serem realizadas em locais públicos ou privados. **O projeto que já atingiu outras cidades brasileiras** tende a modificar o acinzentado das ruas em cores, formas e desenhos, **gerando constantes transformações em espaços urbanos que estejam aparentemente degradados. (Grifo meu)** (BELO HORIZONTE, 2015)

Nos anos 2015, dentro do conjunto de obras da Prefeitura de Belo Horizonte para duplicação e revitalização da Avenida Antônio Carlos, foi lançado o projeto Telas

Urbanas. O objetivo dele era selecionar artistas de rua para desenharem em espaços definidos desta via. Os artistas contemplados receberam toda a infraestrutura e material para fazerem seus grafismos. A análise prévia dos mesmos fazia parte da seleção, de forma que o poder municipal já sabia de antemão quais seriam os desenhos realizados em cada espaço.

Em seguida, o projeto foi repetido na Av. Pedro I e a gestão municipal atuante em 2017 anunciou um projeto semelhante, o Gentileza, da qual o CURA – Circuito Urbano de Arte –, realizado em julho e agosto de 2017 foi uma dessas ações. Dentro das atividades deste circuito, grupo de grafiteiros realizaram intervenções em fachadas cegas de prédios do centro de Belo Horizonte.

Sendo assim se pode perceber, nesta cidade, a concretização de políticas públicas envolvendo o grafite, contrariamente ao que ocorre em São Paulo, em que a arte urbana está sendo condenada pelo poder público (PINA, 2017).

Isto não implica necessariamente um controle da arte urbana porque, apesar da domesticação do grafite ser um movimento possível, a adesão do grafiteiro não a confirma por si. É perfeitamente possível que, em uma obra aprovada e contratada pela prefeitura, existam signos transgressores invisíveis para quem não esteja familiarizado com eles ou diversas possibilidades de sentido contidos em uma mesma tela.

Temos então um cenário que comporta um espaço urbano em que algumas formas de consumo são consideradas mais adequadas que outras e que se sobrepõem hegemonicamente a elas. Uma dessas formas dissidentes de apropriação do espaço seria o grafite, que contemporaneamente tem passado por um processo de massificação, sendo incorporado ao mundo do consumo – o que não quer dizer que isto ocorra sem resistências.

Paralelamente a estes pontos, temos a questão de gênero no grafite, de acordo com Morena (2009). Ser mulher no grafite não é igual a ser um homem no grafite. O contexto feminino reproduz as questões presentes na sociedade patriarcal.

Desta dinâmica, emerge o problema de pesquisa: Como se produzem subjetivamente as mulheres do grafite em Belo Horizonte?

Assim, é o objetivo geral desta pesquisa analisar como se produzem subjetivamente as grafiteiras, e os específicos se referem a analisar:

- Como as grafiteiras organizam seu trabalho;
- Como a questão do feminino se coloca e é colocada na cena do grafite;

- Como ocorrem processos de discriminação das grafiteiras nesse contexto;
- Como ocorrem os processos de resistência nesse contexto.

Tem ocorrido efervescência de eventos que envolvem o grafite em Belo Horizonte, tais como o festival CURA, o Telas Urbanas, Projeto Gentileza e o Mural da Liberdade. A baixa representatividade feminina nos eventos de grafite tem tanto suscitado debates quanto colaborado para a criação de eventos específicos para mulheres, como o Delas, idealizado pelo grupo de grafiteiras Minas de Minas.

Ainda são tidas como subalternas e desmerecidas as atividades desenvolvidas pelas mulheres, comparativamente às dos homens, mesmo aquelas que são desenvolvidas fora de casa.

Esse trabalho, ao considerar a cidade como um discurso, possui uma perspectiva pós-estruturalista. De acordo com Paula (2014), essa abordagem se situa epistemologicamente entre a matriz crítica e a hermenêutica. Ambas se opõem à filosofia positiva. A abordagem crítica trabalha com uma lógica dialética, com seu interesse pelo que está além do evidente. A hermenêutica lida com uma lógica interpretativa, de compreensão dos sentidos e se volta para aspectos que vão para além da linguagem.

3 O GÊNERO NESTE CONTEXTO

Para Neves (2013), são três as principais contribuições da produção em gênero e trabalho. A primeira delas é dar visibilidade à presença feminina no mercado de trabalho. A segunda diz respeito a trazer à tona a discussão sobre a divisão sexual do trabalho e sobre as relações do espaço produtivo/espaço reprodutivo e trabalho profissional/trabalho doméstico. Já a terceira contribuição nos leva a uma reflexão sobre os desdobramentos das mudanças provocadas pela globalização e a reestruturação da produção nos modos de inserção da mulher no mercado de trabalho e na vida familiar. O tema do trabalho foi responsável pela entrada da temática de gênero na agenda da pesquisa brasileira em ciências sociais. Isso ocorreu porque o trabalho já era um tema relevante na teoria sociológica e também porque era uma bandeira importante para o feminismo.

Para os gregos, de acordo com Diniz (2016), Tiburi (2018) e Reis et al. (2018), há uma separação entre a *polis*, o público – destinado aos homens–; e o *oikos*, a casa, destinada às mulheres, aos escravos e aos animais. Essa separação entre público e privado está na raiz do que colocou homens e mulheres em mundos separados. O mundo do público é regido pelo poder, e o do privado, pela violência, sendo os restritos ao privado alvos dessa violência, exercida pelos detentores de poder, que corresponde àqueles a quem pertence o público. Vê-se a separação: homens, poder público; mulher, violência doméstica.

O trabalho feminino ganhou grande proeminência no século XIX, de acordo com Scott (1994) não por ter começado a existir ali, e sim por ter ganhado significado até para o que significa ser mulher e trabalhadora assalariada, ponto com o qual concorda Federici (2017). Neste contexto, às mulheres eram destinados os cuidados com os filhos e não era considerado adequado que as mulheres tivessem ocupações que as desviassem destas, cabendo ao homem o papel de mantenedor da casa. No contexto da industrialização este discurso ganhou força, naturalizando-se.

Scott (1989), em seu artigo considerado seminal para o feminismo pós-estruturalista, explica que o termo “gênero” surgiu como uma alternativa à palavra sexo para designar aquilo que seria, em tese, baseado no biológico, mas que é construído socialmente. O gênero é uma palavra muitas vezes usada como substitutiva de mulher, como se este primeiro termo fosse mais asséptico para abordar a temática sem evocar o feminismo. No entanto, quando usado desta forma, o termo não cumpre a sua função política de trazer visibilidade para as mulheres, pois as inclui sem as nomear. Esta substituição de termos também é problemática, pois sugere que o estudo da mulher também é o do homem e que o mundo da mulher só existe porque existe um mundo dos homens. Dentro desta perspectiva, o mundo feminino estaria contido no masculino, criado por e dentro do mundo dos homens (SCOTT, 1989; 2012; SIQUEIRA, 2008).

O termo “gênero”, de acordo com Scott (2012), é uma forma de rejeitar as explicações biológicas, que são usadas como forma de sujeitar as mulheres amparando-se no fato da mulher dar à luz aos filhos e do homem possuir força física superior. O gênero “chama a atenção para o que é totalmente uma construção social, rejeitando a concepção biológica da coisa. Assim, o gênero ‘seria’ uma categoria social imposta a um corpo sexuado” (SCOTT, 1989, p. 7).

“Genero” é um termo usado para analisar os papéis “masculino” e “feminino” que se tornaram hegemônicos (TIBURI, 2018, p. 28) Ainda para a autora, não existe “um” feminismo, existem vários, construídos e vividos a partir das experiências de cada um, mas em todos há o questionamento do *status quo* patriarcal. Esse status quo é interseccional: classe-raça-gênero-sexualidade. Ele é dinâmico e está em contínua construção, ao mesmo tempo em que busca desmontar o mundo patriarcal e montar outra realidade. O feminino, ao chamar a atenção para a questão das mulheres, também evidencia outros tipos de jugo, como o do trabalhador, do negro, do índio, do quilombola.

De acordo com Souza (2016), os estudos pós-estruturalistas de gênero são uma combinação dos estudos culturais *queer* americanos com o pós-estruturalismo francês. Estes trabalhos também são categorizados como pertencentes a uma filosofia da diferença, estudos culturais, pós-marxismo, terceira onda feminista e teoria *queer*. Estes estudos surgiram na década de 1980 e agrupam não só os estudos feministas como também aqueles relacionados a gays e lésbicas, formando um conjunto heterogêneo.

A maior influência para este campo foram os estudos de Foucault sobre poder e saber, pois ele foi um dos pioneiros em dizer que o sexo não é natural ou determinado pela biologia, e sim que sexo e gênero e corpo são construções sociais, históricas e discursivas (RODRIGUES, 2012; SOUZA, 2016).

Apesar de diversos, os estudos pós-estruturalistas de gênero têm em comum o fato de tecerem uma crítica à noção essencialista e universalizante de categorias sociais e identidade bem como a uma concepção iluminista/humanista do sujeito. Também são contra um pensamento binário em relação ao gênero e sexo. Assim, considera-se que o gênero é algo social e culturalmente criado, variável historicamente e que possui um aspecto político ao invés de algo biologicamente determinado ou escolhido pelos indivíduos. Além disto, considera-se que o gênero é algo performativo (DINIZ, 2016).

Para Diniz (2016), as noções iniciais de gênero o concebem como um termo surgido para não se confundir com o sexo, que seria uma característica inata, pressupondo um corpo biológico passivo. Porém, para a abordagem pós-estruturalista, o corpo é cultural assim como o gênero, e este último seria verbo ao invés de substantivo, funcionando como aparato de construção do sexo – inclusive desconstruindo a própria noção do sexo como algo inato. O gênero é algo que se performa ao invés de possuir, e o indivíduo não tem escolha sobre ele. Ele é construído discursivamente e produz identidades.

Nas abordagens pós-estruturalistas, para Diniz (2016), as categorias de gênero não são estanques. Ocorre um rompimento com as noções binárias e estáveis de gênero pensadas de acordo com a matriz heterossexual ou heteronormativa. Desconstruir esse binarismo não é apenas pensar em abandonar a noção de oposição entre eles. Envolve também pensar no que os constitui, de maneira múltipla. Assim, deve-se pensar em gênero para além de modelos pré-estabelecidos e fixos e perceber que cada possibilidade dele não é essencialista. São conceitos culturais que podem ser vividos e construídos tanto por homens quanto por mulheres como com quem não se identifica com nenhuma dessas categorias, pois não está preso ao corpo. O feminino é algo construído como tendo referência o masculino, e vice-versa. Não há aqui uma crítica à heterossexualidade, e sim uma visão sobre ela como possibilidade compulsória e norma a ser seguida por todos os sujeitos.

Apesar de múltiplo, o gênero também não é uma categoria estanque. Cada um é uma performatividade dinâmica dentro de um espaço e tempo. A performatividade

“não é algo que o indivíduo faz; mas são os processos pelos quais os sujeitos são construídos como sujeitos, ou seja, (...) performatividade é uma produção discursiva em vez de uma ação do sujeito” (SOUZA, 2016, p. 38). Cada indivíduo performa de uma forma diferente, não se tratando de uma encenação teatral, e sim de uma condição temporal para a existência do sujeito. Não é o que ele realiza, mas sim a forma em que ele é construído enquanto sujeito.

O gênero não é uma verdade interna e nem uma aparência externa, ele é “uma constante indecibilidade jogada e encenada entre os campos da psique interna e aparência externa, sendo ambas reguladas pelas normas de inteligibilidade heterossexual” (SOUZA, 2016, p. 39).

Por sua vez a performance “é o processo de repetição de normas discursivas” (SOUZA, 2016, p. 40). Isso ocorre de forma que parece que essas normas são fruto da performance, mas, na verdade, o que ocorre é o inverso: são elas que tornam possível a existência da performance. Só é possível existir como sujeito se adequando a estas normas, o que deixa claro como o discurso produz identidades. Não se trata de um processo acabado, o que abre a possibilidade para a subversão dessas normas.

Nesse contexto, o pós-estruturalismo – que considera ser necessário para existência dos indivíduos diversas possibilidades –, não prega o fim das categorias de gênero, e sim propõe uma resignificação delas para além da matriz heteronormativa e essencialista. Os sujeitos devem ser reconhecidos como imersos em múltiplas realidades, que são fluidas, políticas e até paradoxais. Isso não quer dizer que o indivíduo seja um somatório de todas as categorias às quais pertence, pois as diferentes categorias não podem ser consideradas lado a lado e nem como estanques. Cada indivíduo é produto único de como tudo isso interage entre si. A identidade é um processo (RODRIGUES, 2012).

A partir daí, questiona-se se o pós-estruturalismo, ao apontar essas transformações, não deslegitima a luta de grupos dessas categorias. No entanto, é importante destacar que o pós-estruturalismo não nega essas categorias, apenas considera que elas são fluidas, que deveriam incluir essas instabilidades em suas definições e que a sua contínua resignificação deve ser incluída em sua pauta política.

Já Diniz (2016) discute que Beauvoir apresenta, em seus trabalhos, o conceito da mulher como o Outro, ou seja, mostra como o ser mulher está marcado pelo não

ser homem. Ao invés de sermos vistas de acordo com o que somos, com as nossas peculiaridades, a medida que nos é imposta é a do não ser homem e, dessa forma, ocupar um não lugar na sociedade construída para homens.

Indo além, Ribeiro (2017) discute que essa situação agrava-se mais ainda quando se trata da mulher pobre e negra – a realidade de boa parte das mulheres do grafite – pois, se a mulher de Beauvoir é o Outro em relação ao homem, a pessoa negra seria o outro em relação às pessoas brancas, e, então, as mulheres negras seriam o outro do outro. Isto porque as pautas do feminismo de primeira onda não englobavam as questões de classe e raciais e, assim, excluía ou silenciavam as necessidades de expressão dessas mulheres. É por isso que Ribeiro (2017), em sua obra, está construindo a questão do lugar de fala, ou seja, de conquistar um espaço em que suas reivindicações e sua luta sejam ouvidas dentro das suas particularidades.

Longe de dividir o movimento feminista, esta autora, em consonância com o que defende Butler, afirma que é preciso observar as pluralidades para que o movimento se fortaleça para todas. O lugar de fala possibilita uma voz para grupos silenciados. Neste sentido, pensamos no grafite produzido por mulheres como uma possibilidade de sua voz nas ruas, um ato ousado, uma vez que o público é reservado, pelo sistema patriarcal, aos homens (MORENA, 2009; DINIZ, 2012; RIBEIRO, 2017).

Todos nós estamos inscritos no sistema patriarcal, e o feminismo é uma luta por direito também para todos, no sentido em que liberta as pessoas de uma matriz heteronormativa e de papéis pré-estabelecidos que amarram as definições de “homem” e “mulher”, constituindo uma amarra binária para os indivíduos (TIBURI, 2018; BORBA, 2014). Para Neves (2013), o sistema patriarcal impede uma posição melhor das mulheres no mercado de trabalho, pois relega a elas a responsabilidade pela criação dos filhos e das tarefas domésticas. Apesar de as mulheres já terem aumentado a sua participação no mercado de trabalho, ainda há um número expressivo delas trabalhando em situações precárias e com salário menor do que o dos homens na mesma posição, como reflexo da discriminação sexual. Grande parte do trabalho feminino é invisível, desvalorizado e sequer considerado como atividade econômica.

Ainda para Neves (2013), o desafio tanto do feminismo quanto dos estudos de gênero é o de buscar igualdade de sexo no mercado de trabalho ao mesmo tempo em que se busca proteção à trabalhadora na reprodução, pois continua uma relação em

que o trabalho masculino é valorizado e o feminino é precarizado. Outra dificuldade diz respeito ao tempo de trabalho, uma vez que o tempo dedicado ao cuidado com outras pessoas não é considerado como tempo de trabalho, e sim como uma obrigação devido aos papéis de gênero. É necessário abandonar a noção de homem provedor e mulher cuidadora e da mulher como força de trabalho secundária. Essas visões são estruturadas a partir de uma separação e hierarquização entre os planos do público e do privado. A diferença na divisão de tarefas no âmbito doméstico tem relação com as observadas no mundo do trabalho.

Para Scheffler (2013), as relações de gênero referem-se a relações sociais mais amplas. O conceito de gênero vai além de suas implicações teórico-metodológicas para alcançar uma prática-política: legitima cientificamente as lutas feministas, uma vez que questiona o determinismo biológico, demonstrando a sua historicidade e consequente transformação e transcendência. As mulheres têm ocupado posições hierarquicamente inferiores aos homens, tanto em nível simbólico quanto na prática social. “Por força de ideologias de gênero e da consequente divisão sexual do trabalho, mulheres e homens se engajam em diferentes tipos de atividades sociais, econômicas, políticas e culturais” (p. 5).

Para Hausmann, Vogt, Hein e Silva (2018), apesar de a divisão público/espço masculino e privado/espço feminino ser antiga e amplamente discutida pelo movimento feminista, ainda há desigualdade de gênero. Isso se reflete, por exemplo, em discriminação e salários mais baixos para mulheres que desempenham as mesmas funções que os homens.

É ponto importante nesta dissertação o tema do trabalho, considerando as grafiteiras enquanto trabalhadoras e o trabalho como elemento importante da sociedade capitalista. Para Tiburi (2018) e Fonseca (2018), não há como falar em feminismo sem considerá-lo como algo imposto pela civilização, que se opõe ao prazer, que custa caro. O feminismo é algo que grita dentro de um mundo capitalista uma vez que uma das formas de aprisionar as mulheres no machismo é por meio dos trabalhos domésticos, que são um verdadeiro problema de gênero.

De acordo com Federici (2017), o trabalho feminino tal como configurado atualmente é fruto da ordem capitalista. Como forma de dominar as mulheres, elas receberam o legado irrecusável do trabalho doméstico e do cuidado da prole, cujo discurso construído é o de que são atividades inerentes à mulher. Assim, a elas é negado o espaço da rua, o público, ficando restritas apenas aos cuidados com o

privado. O patriarcado é um sistema profundamente arraigado na cultura e nas instituições, que o movimento feminista busca desconstruir. No entanto, às vezes, o próprio feminismo é usado como um rótulo e colocado a serviço do capitalismo (SAFFIOTI, 1994; 2001; FEDERICI, 2017). Um exemplo disso são os eventos de grafite que se valem da pecha do feminismo – sem o ser de fato, apenas para alcançar maior visibilidade.

De acordo com Fonseca (2018), o patriarcado se assenta sobre a misoginia, isto é, um ódio masculino em relação às mulheres. Os homens tomaram o lugar de fala das mulheres, de modo que tudo sobre as mulheres foi inicialmente dito por um homem. As vozes nunca são neutras. O termo “feminino” e seu significado foi criado para docilizar o ódio às mulheres e o lugar subalterno a que elas foram submetidas.

Saffioti (2001), Fonseca (2018) e Tiburi (2018) definem o patriarcado como algo que representa uma estrutura tida como natural, que favorece uns ao passo que desprivilegia outros na sociedade, por meio da violência. O patriarcado, para se manter, jamais dará espaço ao feminismo, por isso que é preciso a luta para que as mulheres saiam desse lugar de subalternidade.

Para Fonseca (2018), no patriarcado, a mulher foi criada como um outro para a servidão, tal qual no sistema capitalista em que o trabalhador é escravo. As mulheres foram educadas para deixar de ser quem elas gostariam ou poderiam ser em prol de uma servidão aos homens. E há uma mística feminina para disfarçar essa realidade para aquelas que se sentem incomodadas. A luta das mulheres também é antiescravagista, porque elas são escravizadas nos trabalhos da casa. O feminismo não é exclusivo das mulheres.

De acordo com Tiburi (2018), “há mecanismos em nossa sociedade que controlam os pensamentos, as crenças, a fala e o corpo. Quando falamos em controlar, queremos dizer proibir e permitir segundo as necessidades previamente definidas pelo sistema – o que é injusto com cada pessoa” (p. 92). O feminismo visa reparar uma dessas injustiças, que é tirar das mulheres o protagonismo da história, o que também contribui para as mulheres não terem vida pública. Não estamos aqui colocando as mulheres em posição de coitadas, o que vai de encontro a toda a discussão que estamos tecendo neste trabalho, empobrecendo nossa luta. No entanto, as mulheres são mais enganadas do que cúmplices nesse sistema forjado pelo capitalismo. Uma das formas através das quais as pessoas se entregam ao

capitalismo é via consumismo, numa sociedade em que tudo vira produto, como o objeto que aqui analisamos.

Para a luta contra o patriarcado, é necessário que as mulheres tenham ação política. É por isso que neste trabalho se pretende dar a elas espaço para que contem suas histórias priorizando mais o que elas próprias disseram de si – em suas entrevistas do que as minhas narrativas sobre elas, uma vez que o feminismo nos dá uma biografia que até então era negada. Minha contribuição com a pesquisa: possibilitar, na minha dissertação, um espaço para as sujeitas de pesquisa exercerem politicamente um papel no mundo.

4 SOBRE SUBJETIVIDADES E CAPITALISMO

A ordem do sistema capitalístico dita as formas das interações humanas “até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 42). É por isto que, de acordo com Souza (2016), Guattari defende que a principal tática de expansão do capitalismo passa pela conquista dos processos de subjetivação.

Para Paula e Palassi (2007), o conceito de subjetividade é utilizado em diversas áreas e nomeia aquilo que pertence ao sujeito. No entanto, não há um consenso para explicá-la, pois isto depende do campo do saber ou do autor tomado como orientação. De acordo com Silva (2013), a subjetividade é um constructo que denomina um aspecto da vida humana. No entanto, este não é um conceito unívoco e há diversas concepções sobre ele em várias áreas, como a Sociologia, a Filosofia, a Educação e a Psicologia, por exemplo. Apesar das distinções entre os diferentes conceitos de subjetividade, de forma geral ela é um conceito interdisciplinar no qual estão articuladas várias dimensões da existência do sujeito.

Apesar da hegemonia latente do funcionalismo e da objetividade, a temática da subjetividade vem ganhando espaço nos Estudos Organizacionais (EOS), especialmente com as abordagens interpretativistas (SILVEIRA, 2017). Os estudos da área de Administração em subjetividade se apoiam principalmente em teorias da Psicologia. De acordo com Paula e Palassi (2007), existem três abordagens possíveis para lidar com a questão da dicotomia entre subjetividade e objetividade, sendo elas a escolha por uma das posições, a tentativa de fazer uma síntese entre esses conceitos e a negação dessa dicotomia. Deleuze é um dos autores que nega essa dicotomia ao acreditar que não há que se falar em oposições entre social e psíquico ou entre indivíduo e sociedade. Esta é a abordagem que pretendemos utilizar neste trabalho.

Silveira (2017) identificou que alguns trabalhos na área de EOS têm usado a palavra subjetividade com diferentes sentidos. Um deles seria o de algo passível de ser coagido por parte dos empregadores, como nos estudos sobre o sequestro da subjetividade, como nos estudos críticos e nos de embasamento marxiano. Outro sentido seria o dado pelo senso comum de tendenciosidade, opinião pessoal ou

intuição. Neste caso, a subjetividade seria algo em relação dicotômica com a objetividade e passível de ser neutralizada.

Podemos, ainda de acordo com Soares e Miranda (2009), então, definir a subjetividade como tudo o que colabora para a produção de um modo de existir, um modo de se relacionar com o mundo. Ela é produzida por cada indivíduo e por cada grupo de acordo com uma forma própria de modelá-la. Para Guattari e Rolnik (1996),:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.). (p. 31)

Ao invés de falar em sujeito, Guattari e Rolnik (1999) preferem falar em agenciamento coletivo da enunciação, o que não corresponde nem a uma identidade individuada e nem a uma identidade social pré-determinada. Qualquer revolução ao nível macropolítico também se refere à produção de subjetividade. Esses agenciamentos de enunciação são responsáveis por produzir a subjetividade. A subjetividade é essencialmente produzida e moldada no registro do social. Nesse contexto, o lucro capitalista é basicamente produção de poder subjetivo. Uma vez que a subjetividade não está no campo do social, ela está em todos os processos de produção material e social. O indivíduo é onde essa subjetivação é produzida e não criada. A singularização é quando o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade.

Ainda para Guattari e Rolnik (1999), não são os fatos de linguagem nem os de comunicação que produzem a subjetividade, ao contrário do que afirma o estruturalismo. O indivíduo está no meio de diversos componentes de subjetividade. Alguns são do domínio do corpo, outros do inconsciente, outros de grupos, da produção de poder e uma mais ampla que seria a subjetividade capitalística. A subjetividade não é igual à soma de subjetividades individuais, e sim a subjetividade

individual é fruto de um entrecruzamento de diversas determinações coletivas: econômicas, sociais, de mídia, tecnológicas, etc. Para esses autores, não há sistemas de centralização ou de controle das produções artísticas. Elas precedem de agenciamento de enunciação. A criação sempre é algo dissidente, transindividual e transcultural. Neste trabalho, utilizaremos as concepções de subjetividade de Guattari e Rolnik (1996) e de Soares e Miranda (2009) e a concepção de subjetivação em Foucault como sendo os processos que ocorrem em nossa sociedade fazem do homem um sujeito atrelado a uma identidade que lhe é atribuída como sua (FOUCAULT, 2003) e consideraremos que a subjetividade é “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual se relaciona consigo mesmo” (Foucault, 2004, p.236).

Para Guattari e Rolnik (1996), a subjetividade é um processo eminentemente político e coletivo que, apesar de possuir uma importante vertente psicológica, é composta também por diversos outros fatores. Dessa forma, para estes autores, a subjetividade não é algo centralizável no indivíduo. Ela está inseparável do plano do desejo, que diz respeito à dimensão psicológica do indivíduo, de onde emergem e se sustentam as produções coletivas.

De acordo com Carvalho (2015), a subjetividade, no contexto da sociedade de consumo, é criada em um corpo social e possui uma função dupla: 1) colocar os indivíduos em uma relação semiótica em que seus modos de existir são moldados por uma sociedade na qual tudo se torna objeto de consumo, as próprias pessoas, inclusive; 2) conectar os indivíduos e estimular as relações de consumo. Nessa perspectiva, cada vez que o sujeito consome, recria formas de ser, e, no consumo, tudo se subjetiva.

Desta forma, os processos de subjetivação acontecem via elementos heterogêneos que se combinam entre si de múltiplas formas. Nesta dinâmica, é preciso considerar não apenas os aspectos biológicos ou psíquicos envolvidos como também aqueles que dizem respeito à tecnologia, à política, ao Estado, ao espaço urbano como faremos neste trabalho, enfim, às diversas facetas dos fluxos sociais (SOUZA, 2016).

Isto não quer dizer, como adverte Souza (2016), que o conceito de subjetividade em Guattari abrange qualquer coisa, e sim que a produção de subjetividade envolve diversos elementos que interagem entre si continuamente. A subjetividade é a própria interação entre esses fatores, e não produto dela. Isso quer

dizer também que ela não é proveniente de uma instância individual, e sim que o indivíduo e o mundo estão envolvidos por ela. Uma vez que a subjetividade não é proveniente do sujeito, a coletividade também não é meramente uma coleção de indivíduos. Essa coletividade emerge da pluralidade que a constitui. Para Souza (2016), o que Guattari propõe em termos ontológicos e coletivos para os processos de subjetivação deixa claro o vínculo desse assunto com a política e o aproxima da discussão sobre o regime capitalístico. É nesse sentido que Guattari e Rolnik (1996) apresentam a subjetividade, na contemporaneidade como um bem mais valioso do que o petróleo. Eles apresentam uma abordagem da subjetividade de natureza industrial/maquínica que é produzida, moldada e consumida sendo, assim, uma subjetivação de grandes proporções engendrada no capitalismo em todo o mundo.

No entanto, para Guattari e Rolnik (1996), não existe diferenciação entre uma cultura erudita e outra popular e advoga em defesa da existência de “uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica” (p. 23). É no ínterim dessas inquietações que se concentram as reflexões deste trabalho.

Neste contexto, existe o Capitalismo Mundial Integrado (CMI) que seria um momento caracterizado pelo estabelecimento hegemônico do modo de produção capitalista em todo o mundo. Nesse ínterim, as ideologias políticas tornam-se indistinguíveis, e o capital torna-se o estruturante das relações humanas, mercantilizando e massificando as formas de se vestir, de se alimentar, de sentir, produzindo a relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo (GUATTARI; ROLNIK, 1999; SOARES; MIRANDA, 2009).

O CMI é variável de acordo com o local em que se apresenta. No entanto, é comum que ele se apresente como uma via de dupla opressão. Uma delas diz respeito a uma repressão nos planos económico e social, com uso da coerção material e sugestão de conteúdos de significação como forma de controle da produção de bens e das relações sociais. A segunda opressão está no CMI instaurar-se na produção de subjetividade industrializada, que nivela os indivíduos de forma mundial. Modos de vestir, comer, amar e sentir são veiculados pelas mídias de massa e consumidos por milhões de pessoas (SOARES; MIRANDA, 2009)

Para Lazzarato (2010), existe a necessidade, por parte do capital, de um território, que não seja a empresa, e de uma subjetividade, que não a do empresário, pois, apesar de empresa e empresário construírem a economia, eles são danosos para a subjetividade e é necessário que uma subjetividade diferente opere no sentido

de “reparar” este dano. Por este motivo é que se recorre às religiões, a antigos valores morais e a formas de subjetivações modernas, como o nacionalismo. Todas essas visam à manutenção de laços sociais que o capitalismo continuamente destrói. Neste sentido, produção econômica e produção de subjetividades caminham juntas.

Para Lazzarato (2010), o neoliberalismo trouxe duas promessas de emancipação: a) o trabalho imaterial, ligado ao conhecimento, e b) a noção do empreendedorismo de si, ou seja, da possibilidade de o indivíduo viver de forma autônoma e independente de um emprego formal. Essas duas promessas já foram superadas, ou estão em vias de, uma vez já que demonstraram que elas não resolvem o problema a que se propuseram pelo fato de não se aplicarem a todos.

O modo de produção material pode criar subjetividades (que podem ser alienantes ou emancipatórias). O capitalismo está continuamente criando novas subjetividades. Assim, para Lazzarato (2010), o âmago do projeto capitalista é articular fluxos econômicos com fluxos tecnológicos e sociais com as subjetividades. Tudo isto para que a economia política se iguale a uma economia subjetiva para que o capitalismo faça sentido dentro destas subjetividades dominantes.

Para Guattari (1984), antes da depressão, o capitalismo era capaz de prever e prevenir novas crises (via dispositivos e salvaguardas). Isto, no entanto, não é mais possível porque o capitalismo falha justamente na produção de subjetividades. Então, para Lazzarato (2010), a crise sistemática é uma crise de produção de subjetividades. Dessa forma, os processos econômicos, políticos e sociais são inseparáveis dos processos de subjetivação.

Não houve a produção de nenhuma subjetividade nova durante o processo de desterritorialização neoliberal e, ainda por cima, destruíram-se as subjetividades já existentes, uma vez que foram destruídas também as relações sociais envolvidas. Foi extinta, por exemplo, a subjetivação operária, ou a burguesa, comunista, ou sociais democratas, sem a criação de uma nova proposição. O que o neoliberalismo tenta promover agora é uma subjetividade empreendedora. Nessa subjetividade, cada indivíduo vira um potencial negócio, o que por si só gera diversos paradoxos: ao mesmo tempo em que são exigidos do indivíduo maior autonomia, compromisso e iniciativa, imprescindível para sua empregabilidade, é exigida dele uma pressão para agora, uma iniciativa de gerar riscos, situação que leva à depressão como o mal do século, pois os indivíduos não conseguem atender a essas exigências (LAZZARATO, 2010).

Atrelados a repetidos desastres financeiros, o capital está abandonando o discurso da sociedade do conhecimento, em conjunto com as suas sociedades acessórias, tais como o criativo, o batalhador, o vencedor, pois eles não servem mais para o momento atual vivido.

Com a crise, veio para primeiro plano a questão do homem endividado e as formas de sujeição a que ele se submete devido a esta dívida: após a percepção de que a riqueza de todos via trabalho árduo era uma promessa vazia, a ênfase está no aumento de crédito e geração de finanças. Assim, a luta de classes se desloca para a proteção de valores dos proprietários de mobiliários e dos credores. A questão passa a ser afirmar a propriedade privada. Isto está acontecendo via articulação da produção de subjetividades ancorada na dívida e no homem endividado. O homem endividado é considerado o imediato responsável pelo fracasso que carrega e responsável pelos seus destinos políticos, econômicos, mas, na verdade, são fracassados do Estado e do mundo dos negócios sobre a sociedade.

Guattari e Rolnik (1999) não fazem contraposição entre as relações de produção econômica e as de produção subjetiva. Elas interagem de tal forma que, para a formação de um operário, não basta a sua formação técnica. Da mesma forma, a produção de um objeto não se restringe à fábrica, dependendo também do contexto social de sua produção. A produção de subjetividade no Capitalismo Mundial Integrado (CMI) não é apenas produção de poder para controlar as relações sociais e as de produção. Ela é matéria-prima para todo tipo de produção. O conceito de máquina é um dos mais importantes na obra de Deleuze e Guattari e refere-se a um conjunto heterogêneo de impulsos e fluxos que agenciam os sujeitos, apontando que a ênfase está naquilo que o sujeito faz e que uma suposta identidade não faz mais sentido, uma vez que o indivíduo é processualmente construído. Ao abandonar a concepção de um homem racional e substituí-la por uma noção não estanque de sujeito e de objeto, as interfaces entre eles se dissolvem. É nesse campo de possibilidades que temos as máquinas, que podem ser:

corpos sociais, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, bem como complexos de desejos agenciando indivíduos, materiais, instrumentos, regras e convenções que, em conjunto, constituem-se máquina. As máquinas são junções de pedaços heterogêneos, a agregação que transforma as forças, articula e impulsiona seus elementos e os coloca em estado de contínua transformação (SOARES; MIRANDA, 2009, p. 7).

De acordo com Lazzarato (2010), a produção de subjetividade funciona de duas maneiras, denominadas dispositivos de sujeição social e servidão maquínica. A sujeição social é responsável por dar aos sujeitos uma subjetividade, via atribuição a ele de um sexo, uma profissão, um corpo, etc. Essa sujeição ocorre para atender às necessidades da divisão social do trabalho, produzindo sujeitos individuados, com seus comportamentos, representações e consciência. Por sua vez, esses sujeitos individuados passam, concomitantemente, por um processo oposto, o de dessubjetivação, no qual, via servidão maquínica, tem suas representações e consciências desconstruídas. É por isso que Guattari defende que o capitalismo coloca os sujeitos sob servidão maquínica. Para Lazzarato(2010),:

O capitalismo nos trai num cinismo duplo: o cinismo “humanista” de atribuir a nós uma individualidade de papéis pré-estabelecidos (trabalhador, consumidor, desempregado, homem/ mulher, artista, etc.) nos quais os indivíduos são necessariamente alienados; e o cinismo “desumanizante” de nos incluir em um agenciamento que não faz mais distinção entre humano e não humano, sujeito e objeto ou palavras e coisas. (p. 18)

Ainda para Lazzarato (2010), é na interseção entre a sujeição social e a servidão maquínica que a subjetividade acontece. O capitalismo funciona com essa especificidade da servidão maquínica, e isto se dá de forma mais acentuada nos dias atuais, uma vez que os maquinismos conquistaram nosso dia a dia e estão presentes na nossa forma de falar, ver, ouvir e sentir enquanto constituímos nosso capital social.

A sujeição social concede papéis na e para a divisão do trabalho. Por sua vez, a servidão maquínica promove “dessubjetivação ao mobilizar semióticas não representativas ou linguajeiras, mas funcionais e operacionais (a-significantes e representativas) (...). A servidão é um modo de controle e regulação de uma máquina social ou técnica” (LAZZARATO, 2014, p. 18).

De acordo com Cunha (2015), o homem é considerado, na servidão maquínica, como apenas uma engrenagem dos agenciamentos e seus equipamentos coletivos. Já na sujeição social, de acordo com Pires (2015), é onde se dá a produção do sujeito individuado, empresário de si. Isto se articula com o discurso empreendedor, que coloca o indivíduo como único responsável pela sua prosperidade financeira, como será mencionado adiante em uma ocasião da minha experiência em campo.

Como a servidão maquínica opera com semióticas a-significantes, que são processos que não tomam o sujeito como referente e nem a consciência, o homem se torna uma engrenagem da máquina. É por isto que importa ao capitalismo este

controle, apesar de não ser correto subestimar a importância das semióticas significantes para a manutenção do sistema capitalista neoliberal (PIRES, 2015).

De acordo com Soares (2016), em Guattari, há uma indissociabilidade entre política e subjetividade, e, sendo crítico ferrenho do capitalismo, ele buscou mostrar como o capitalismo influencia a subjetividade. Para Silva (2013), Guattari e Rolnik (1996) discutem a subjetividade capitalística, que seria um tipo de subjetividade associada ao modelo de consumo de massa capitalista ou a estruturas estatais totalitárias. Nela, desde cedo, os indivíduos seriam inseridos numa lógica de produção de subjetividade capitalista levando à uniformização e padronização dos indivíduos de acordo com sistemas hierárquicos, de valores e de submissão. Possibilidades de resistência a esse sistema capitalístico de produção seriam então processos de singularização, que representam uma tentativa de ruptura com a serialização da subjetividade em prol de uma autonomia do indivíduo.

Uma conjunção entre o fluxo econômico e produção de subjetividades não diz respeito apenas ao capitalismo como também às formas de resistência neste contexto. Engendrará-las se torna cada vez mais difícil porque é preciso pensar em novas instituições a nível macropolítico que pudessem constituir uma nova resistência diante deste capitalismo. Estas deviam romper com a profunda distância entre o capitalismo e aqueles que a ele estão submetidos (LAZZARATO, 2010).

Para Guattari e Rolnik (1996), a produção de subjetividades não é algo que depende apenas das estruturas de interações sociais, e sim ingrediente primordial das forças produtivas. Ela faz parte do movimento que faz acontecer a crise mundial, alimentando as revoluções científicas e a incorporação de equipamentos coletivos e de mídia. As forças capitalistas entenderam que a produção de subjetividades pode ser mais importante do que qualquer outro tipo de produção. As mudanças geradas na subjetividade pelo sistema capitalista alteram o modo que os sujeitos percebem o mundo, com os processos maquímicos do trabalho, com a ordem social que sustenta as forças produtivas. Por isso, a questão da produção de subjetividade deve ser levada em consideração por movimentos de emancipação. Tudo o que é produto de subjetivação capitalística tem a ver com as grandes máquinas produtivas, as de controle social e as formas de perceber o mundo. Assim, até as produções de grafite podem seguir uma lógica capitalista, mesmo quando alegam ser contra o sistema.

De acordo com Guattari e Rolnik (1996) e Miranda (2000), a produção contemporânea de subjetividades está severamente ligada a mecanismos de

dominação capitalistas. No entanto, isto não significa impossibilidade de resistências via desvio e singularização. Desse modo, esses autores propõem processos de singularização, que seriam uma forma de repúdio a essas subjetividades massificadas, pré-estabelecidas e manipuladas e também oportunidade para a criação de outras formas de perceber o mundo, produzir e interagir com o outro. Esses processos de singularização se tornariam viáveis não só pelas fendas que o próprio capitalismo provoca em si mesmo como pela própria natureza processual da subjetividade, que está continuamente em movimento.

De acordo com Guattari e Rolnik (1996), o “lucro capitalista é fundamentalmente produção de poder subjetivo”. Uma vez que a subjetividade não está no campo do social, ela está em todos os processos de produção social e material. O indivíduo é onde essa subjetivação é consumida, não onde é criada. Não são os fatos de linguagem nem os da comunicação que as criam, como afirmado pelos estruturalistas.

Os maquinismos invadiram nossa vida cotidiana construindo o capital social constante que assistem a nossos modos de ouvir, ver falar e ouvir e sentir. Nessas máquinas, técnicas e sociedades, o homem não é o humano, funcionando em conjunto, constituindo no agenciamento do estado de bem-estar social, no agenciamento midiático e corporativo.

O cinismo duplo do capitalismo é o seguinte: o “humanista”, ao atribuir ao indivíduo uma individualidade preestabelecida (artista, homem, consumidor, desempregado) onde o indivíduo está completamente alienado; e o cinismo “desumanizante”, ao incluir pessoas no agenciamento que não faz distinção entre o humano e o não humano. A produção da subjetividade está entre a sujeição maquínica e a sujeição social (é onde o indivíduo tem a chance de criar algo novo, independente e autônomo da dominação do capital, das suas modalidades e formas de vida).

A subjetividade e subjetivações do capital são feitas para a máquina como um todo, mas primordialmente para a máquina social, megamáquina (mas que incluiu a máquina técnica entre os seus produtos).

Ainda para Guattari e Rolnik (1996), aceitamos a ordem capitalística porque ela parece ser a ordem do mundo. A força da subjetividade capitalística é que ela é criada tanto a nível dos oprimidos quanto dos opressores, inserindo-os em uma lógica que naturaliza as contradições em suas relações. Isso desestabiliza as alianças sociais e de classe. No entanto, não é nosso destino inexorável estar incluso nesse modo de

produção de subjetividades capitalísticas. Existem formas de resistência. As revoluções moleculares são resistência sobre a serialização das identidades, em uma tentativa de valorizar os processos de singularização subjetiva e original. A revolução molecular tem como característica capturar os elementos da situação, construindo seus próprios tipos de referências práticas e teóricas sem ficar dependente do poder global, nem a nível econômico, nem a técnico, a saber, segregação e tipos de prestígio. Quando isso ocorre, os grupos obtêm um mínimo de capacidade de criação e conseguem preservar sua autonomia. A recusa ao trabalho tal qual ele se apresenta atualmente é uma forma de revolução molecular. Será que isso se aplica ao modo de trabalho das grafiteiras por não se encaixarem em uma economia formal? Ou é justamente a tentativa de se encaixarem que as empurra para um processo de individuação? A inclusão delas numa economia formal implica uma desistência de resistência? A revolução molecular diz respeito à produção de condições não apenas de uma vida coletiva, como também da encarnação de uma vida para o próprio indivíduo, tanto subjetivo quanto materialmente. Não se trata de voltar a uma condição anterior, e sim de criar condições para um novo tipo de subjetividade. É necessária a criação de novos modos de referência, em que cada um fique firme em sua singularização e que resista à individuação.

Para Lazzarato (2010), há uma relação entre Instituição e produção de subjetividades em um contexto de resistência, o que aponta para a necessidade de repensar a relação entre micro e macropolítica. Quando um grupo social recusa algo, isto abre uma possibilidade de resistência ao que está vigente. Esta possibilidade é o início de algo que deve ser construído e que depois possa se debruçar sobre a sociedade a fim de transformá-la. Para tanto, devem haver explosões locais por toda parte, algo que pudesse inventar instituições, modificá-las ou se inscrever nelas (DIDI-HUBERMANN, 2014).

Para sair desse impasse de forma a frustrar os interesses do capital, tanto Foucault quanto Guattari propõem que isto depende da produção de uma subjetividade e de uma relação do indivíduo com ele mesmo como as únicas pautas políticas capazes de resolver este impasse. Guattari propõe isto em termos de autoposicionamento e afirmação existencial. Para ambos, Foucault e Guattari, trata-se de uma questão de saber e poder.

Ainda para Guattari e Rolnik (1996), para subverter a subjetividade dominante, deve-se abandonar a noção de um líder que guiaria os demais em prol de uma

perseguição dessa subjetividade no intuito de revelá-la. Ao invés de se buscar uma suposta liberdade, os autores defendem uma retomada do espaço da farsa, inventando subjetividades diferentes que façam desmoronar as subjetividades capitalísticas.

Passemos agora a tratar do grafite propriamente dito. Pensemos no grafite como arte e produção de subjetividade que pode ser de resistência, resiliência ou comprada.

Os grafismos urbanos

Passaremos agora, dentre várias outras formas possíveis, a posicionar nossa discussão sobre esta dissertação e os grafismos urbanos realizados por melhores dentro de uma perspectiva ontológica e epistemológica.

De acordo com Davel e Alcadipani (2003), esse estudo se situa dentro de uma perspectiva crítica dos estudos organizacionais, pois não corrobora uma visão naturalizada da organização, nem carrega intenções vinculadas a uma performance. Um dos pontos-chave do pós-estruturalismo é a superação das metanarrativas via movimentos emancipatórios. Assim como o estruturalista, o pós-estruturalismo também manifesta uma reação filosófica à forma moderna de se fazer ciência e à noção de sujeito iluminista e também se fundamenta na tradição estruturalista da linguística. No entanto, ao contrário do estruturalismo, o pós-estruturalismo trabalha com uma perspectiva de uma história crítica, concentrando-se na mudança, na transformação, na ruptura, na genealogia e na descontinuidade das estruturas (PETERS, 2000).

O pós-estruturalismo problematiza e questiona o cientificismo das ciências humanas, adotando um posicionamento epistemológico antifundacionista, enquanto o estruturalismo é fundacionista. Por fim, o pós-estruturalismo questiona aspectos relacionados ao racionalismo e realismo que o estruturalismo retomou do positivismo por meio de sua crença no progresso e na capacidade emancipatória e transformadora, colocando em xeque, inclusive, a noção estruturalista de identificar as estruturas universais que seriam comuns a todas as culturas e à mente humana em geral (SOUZA; SOUZA; SILVA, 2013).

Na perspectiva pós-estruturalista dos estudos organizacionais, surgem metáforas para a compreensão das organizações, tais como a mistificação da gestão, o entorpecimento cultural e o poder colonizador. Estes estudos também chamam a atenção para o modo em que a gerência torna passivos outros atores organizacionais, submetendo-os à lógica de dominação da organização (ALVESSON; DEETZ, 2010).

A grande crítica que os teóricos da abordagem pós-estruturalista fazem aos estudos organizacionais tradicionais está associada ao fetiche por uma racionalidade instrumental e pelas relações estabelecidas pelo dinheiro (ALVESSON; DEETZ, 2010). A racionalidade instrumental não é maléfica por si, mas sem uma razão prática (voltada para a ética e orientada por um julgamento político), ela é potencialmente destrutiva de formas que, dentre outras, os autores destacam os seguintes efeitos dessa lógica: a precarização do trabalho, relações assimétricas estabelecidas pelo conhecimento (ou falta dele); controle da intelectualidade dos trabalhadores e congelamento de sua realidade social; controle dos próprios trabalhadores, consumidores, da agenda ético-político e da sociedade de uma forma geral para fins de consumo, que se torna base para valores e tomada de decisão (ALVESSON; DEETZ, 2010).

A tecnocracia se disfarça de imparcial e é usada desta forma para legitimar discursos organizacionais em defesa própria. Os estudos críticos apontam para como as organizações são sistemas em que a comunicação é distorcida e como esta estrutura social/comunicativa media as relações nos contextos de trabalho e econômicos (ALVESSON; DEETZ, 2010).

Apesar de não ser uma corrente homogênea, é possível identificar algumas ideias que são comuns aos teóricos do pós-estruturalismo, de acordo com Alvesson e Deetz (2010):

- a) Centralidade do discurso: o mundo é discursivamente construído;
- b) Identidades fragmentadas: perde-se ideia de uma essência de grupo e as subjetividades passam a ser referências individuais;
- c) Crítica a filosofias materialistas de presença e representação, que consideram que a linguagem apenas reflete a realidade;
- d) Perda das grandes narrativas que são trocadas por discursos locais;
- e) Abandono da ideia positivista de que o conhecimento pode ser neutro e adoção da impossibilidade da dissociação entre conhecimento e poder;
- f) Hiper-realidade: simulações substituem o real;

- g) Pesquisas na área de estudos organizacionais visando compreender a resistência e a indeterminação em oposição à ordem, previsibilidade e racionalidade.

O pós-estruturalismo chama a atenção para a construção social, histórica e política do conhecimento, das pessoas e das relações sociais. A realidade, sob este ponto de vista, seria algo construído ao invés de dado, natural. Ao mesmo tempo, essa abordagem rejeita o consenso e tem foco nos conflitos entre os grupos (ALVESSON; DEETZ, 2010). Trazendo a discussão pós-estruturalista para o contexto urbano, Baudrillard (1979) menciona os grafites feitos vagões de metrô ou ônibus na cidade de Manhattan e como seus autores se esquivam das tentativas de impedi-los.

Da escrita em cavernas até os muros atuais, a necessidade humana de se expressar fazendo registros em paredes se deve a motivações diversas: marcar presença, territorializar, relatar acontecimentos, adornar o espaço, entre outras. Escrever em paredes é um modo de as pessoas gravarem seu cotidiano, crenças e posicionamento diante do mundo (BARBOSA; 1989, GITAHY, 1999).

O muro faz parte de um espaço público que é reivindicado por vários grupos. Nesse contexto, deixar sua marca em uma dessas paredes significa apropriar-se delas, mesmo que no plano não-literal (PENACHIN, 2004; SILVA; SARAIVA, 2017). No entanto, isto gera um conflito, pois outros grupos também reivindicam o espaço da cidade, e os grupos mais privilegiados tendem a impor suas vontades aos demais (AUGE, 1994; IVO, 2007; COIMBRA; SARAIVA, 2013). No entanto, os grupos oprimidos não necessariamente aceitam esta dominação de forma passiva e há todo um conjunto de ações transgressoras, que Certeau (1994) conceitua como táticas que são, em nível microscópico, uma reação a esta imposição.

O governo neoliberal apoia os interesses dos grupos hegemônicos que, não por coincidência, são constituídos pelos detentores do capital. O mote é uma intervenção mínima do Governo na economia, deixando que o mercado domine o curso dos acontecimentos. Isto agrava as desigualdades sociais, uma vez que alimenta um quadro assimétrico de forças entre os capitalistas e a classe operária. No contexto das cidades, isto se manifesta de várias formas. Gentrificação, organização, controle dos usos dos espaços são estratégias usadas pelos governos municipais para direcionar as populações pobres para a periferia, garantindo os espaços mais privilegiados para os grupos mais ricos (MARQUES; BICHIR, 2001; SOUZA, 2009;

CARRIERI; MARANHÃO; MURTA, 2009; VELHO, 2000; OLIVEIRA et al., 2006; BOEIRA; SANTOS; SANTOS, 2009)

Para entendermos como os grafismos urbanos se inserem nessa dinâmica, é útil recapitularmos alguns trechos da história do grafite. De acordo com Penachin (2004) e Oliveira e Marques (2016), a origem do grafite está nas pinturas rupestres e dizem respeito a uma necessidade humana de expressão tal como as de dançar, falar e dormir. Grafites e pichação não são exclusividade das cidades contemporâneas. Cidades antigas, como Pompéia, tinham frases, rabiscos e anúncios em suas paredes. Durante a época da Inquisição, religiosos escreviam nas paredes de conventos inimigos. Com o tempo, a pichação passou a ser feita também na parede da casa de pessoas que se desejava insultar. De forma semelhante, grupos revolucionários usaram o muro como suporte para falar mal do governo ou para divulgar seus objetivos. Gitahy (1999) resgata a origem do termo “pichação” na Idade Média, quando padres escreviam com piche nas paredes de conventos “rivais” durante tal período. De lá para cá, as inscrições nos muros passaram por várias modificações e, no formato que assumiram atualmente no Brasil, tornaram-se “pixação”, com “x”, contrariando a ortografia formal e se relacionando diretamente com a experiência da prática na rua. Pereira (2005) observa que o uso da palavra com “x” não reflete o desconhecimento da grafia correta por parte dos pixadores, mas indica um ato consciente para diferenciar aquilo que fazem do sentido que é atribuído ao termo “pichar” no dicionário. Além disso, busca-se diferenciar suas inscrições de outras realizadas na cidade, de cunho político, comercial, etc.

Segundo Pereira (2005), a distinção entre grafite e pixação é algo específico do Brasil. No resto do mundo, o que aqui é chamado de pixação é visto meramente como um estilo dentro do grafite. Essa distinção, que parece simples, é o que fundamenta o tratamento diferente conferido aqui a cada tipo de intervenção. Assim, embora grafite e pixação sejam expressões semelhantes em sua origem (Nova Iorque, década de 1970) e na forma como fazem das ruas seu suporte, elas são bem distintas não só no modo como são vistas pela lei, mas também na forma de sua assimilação pelo universo da arte. Enquanto o grafite teve sua história, desde o surgimento, marcada pelas tentativas – muitas vezes bem-sucedidas – de absorção pelo mundo artístico e comercial, a pixação nunca havia sido vista como algo a ser assimilado por esses âmbitos, o que pode ser explicado pela naturalização da visão dessa forma de

expressão como crime de vandalismo. Com o tempo, essas inscrições foram perdendo o seu caráter exclusivamente político e foram sendo usadas para veicular outras mensagens, como declaração de amor, piada ou simplesmente contendo o nome dos seus autores (OLIVEIRA; MARQUES, 2015; PENACHIN, 2004).

Assim, prosseguindo em nossa visita pela história recente dos grafismos, comentamos que o surgimento do spray, na década de 1950 contribuiu para a proliferação dessas expressões pela cidade, tendência que continuou pelos anos 1960 e 1970. Foi nos anos 80 que os grafites se consagraram como linguagem artística, quando conquistaram espaço na mídia e chegaram a ser expostos inclusive na Bienal (GITAHY, 1999).

De uma forma geral, o grafite nos muros pintados surgiu após as revoltas urbanas de 1966 e 1970. São manifestações tão ofensivas quanto estas revoltas. No entanto, elas não se opõem à economia ou a um poder político, e sim a uma cultura dominante, representada pela mídia. Neste contexto, a cidade seria um espaço pretensamente homogêneo e neutro que exclui os diferentes, os que não se encaixam na massa (BAUDRILLARD, 1979).

Após a Segunda Guerra Mundial, surgiu o spray, que permite maior liberdade de movimento e conseqüentemente a expansão dos grafites. Nas revoltas de maio de 1968, os estudantes escreveram as suas reivindicações nas paredes, e, em pouco tempo, elas se espalharam pela cidade. Por serem manifestações subversivas, elas eram feitas à noite, no intuito de seus autores se esconderem das autoridades policiais. Esse é um marco histórico citado por Ramos (1994) e Penachin (2004) para delinear as origens do grafite contemporâneo.

Em Belo Horizonte, o grafite surge na segunda metade da década de 1980, junto ao movimento hip hop. De acordo com Viana e Bagnariol (2004), as inscrições urbanas existentes na cidade até então apresentavam, predominantemente, mensagens de cunho político. A partir daí, junto com os grafites, também começam a surgir pela cidade palavras aleatórias, extraídas principalmente de letras de rap, escritas em spray. Para Soares (2013), a pixação belo-horizontina surgiu, também, como forma de fazer a periferia presente no centro. Nos anos 1990, a pixação se disseminou de forma muito próxima das torcidas

organizadas dos times de futebol da cidade, especialmente a Galoucura, do Clube Atlético Mineiro, e a Máfia Azul, do Cruzeiro Esporte Clube, conforme identificam Carvalho (2013) e Viana e Bagnariol. Consequentemente, o Estádio Governador Magalhães Pinto – o Mineirão – se converteu em ponto de encontro para os pixadores e suas galeras (CARVALHO; SALGUEIRO, 2017, p. 7-8).

Nessa trajetória dos grafites urbanos, Gitahy (1999) elenca quatro fases da pichação no Brasil a partir da década de 1980. A primeira delas seria registrar o próprio nome ou outro signo identitário várias vezes pela cidade, como que para sair do anonimato. Já a segunda fase passou por uma competição entre os pichadores pelo espaço que, aos escreverem seus nomes e pseudônimos pela cidade, deixaram-na excessivamente saturada por esses signos.

A terceira fase se caracterizou pelo movimento dos pichadores de tentar se desvencilhar da vigilância de zeladores e porteiros, visando pichar as partes mais altas da cidade, pois isso lhes daria maior status. O reconhecimento seria maior para quem fizesse o picho em um lugar mais difícil, o que desencadeou uma espécie de batalha entre os grupos de pichadores, travada no plano simbólico da localização do registro de suas marcas. Nessa fase, também foram alvos vários monumentos públicos, por exemplo o monumento da imigração japonesa localizado na Avenida 23 de Maio, em São Paulo (PEREIRA, 2010).

Já na quarta fase a pichação atingiu o auge, que foi quando ela deu origem ao grafite, explorando uma linguagem mais visual e com maior uso de cores e desenhos. Nesse ponto, o status do pichador/grafiteiro era proporcional à polêmica que seu trabalho gerasse na mídia e entre as autoridades. Assim, a competição entre os grupos envolvia criar obras que gerassem maior repercussão. Nesse ínterim, o Cristo Redentor foi pichado. Os autores dessa obra foram presos e seus nomes foram divulgados para o Brasil e exterior, via rádio e jornais impressos. Eles foram condenados a limpar as pichações da cidade junto com a equipe de limpeza da prefeitura por seis meses. No entanto, a distinção que eles obtiveram entre os demais pichadores foi imensa (GITAHY, 1999).

A partir da influência de outros artistas, sobretudo do movimento da *pop art* e de grafiteiros estrangeiros, alguns pichadores começaram a

incorporar outros elementos nas suas obras, criando o que Gitahy (1999) chama de grapicho, que seria uma fase intermediária entre pichação e grafite.

Sobre essas manifestações, a legislação brasileira (BRASIL, 1998) que trata de crimes ambientais diferencia grafite e pichação, nos seguintes termos:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 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. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 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. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)

De acordo com a Lei nº 9.605/1998 com redação dada pela Lei nº 12.408/2011 citada acima, o picho é criminalizado ao passo que o grafite não. A grande diferença entre os dois, de acordo com Brasil (1998), texto legal referente a crimes contra o meio ambiente, é que o grafite poderia ser realizado para valorizar a propriedade com uma expressão artística, ao passo que, por exclusão, ao picho não resta essa possibilidade.

Temos então uma diferenciação entre grafite e picho, com o primeiro sendo arte e o segundo, um crime contra o meio ambiente, ou seja, fonte de poluição visual. Esse contraponto é apenas um dentro de diversas outras possibilidades de particularizar essas manifestações (RAMOS, 1994; PENACHIN, 2004).

Para Ivo (2007) e Furtado e Zanella (2012), os espaços urbanos são meios de comunicação e espaço para expressão de grupos e indivíduos. E, nesse contexto, o grafite seria uma arte rebelde, e o discurso do hegemônico a seu respeito é que se trata de uma poluição visual. Para Ivo (2007), o critério para punir o grafite enquanto poluição visual é arbitrário. A esse respeito, ela argumenta que alegações como o uso excessivo de cores nessas expressões são utilizadas para dizer que o grafite é uma

conspuração do espaço urbano. No entanto, ela relembra que obras de Picasso, Mondrian e Salvador Dalí também são ricamente coloridas, expressivas e nem por isso têm seu caráter enquanto obra cultural questionadas. A verdadeira transgressão do grafite seria a de se apropriar de espaços urbanos de forma não autorizada.

Neste ponto, fazem-se necessárias considerações sobre as distinções entre grafite e picho. Quais seriam as diferenças entre essas manifestações, se é que existem? Para Gitahy (1999), picho e grafite vêm de contexto de produção que não necessariamente considera que a arte deve ser e sim que é realizada por um sujeito que tem uma história dentro de um contexto social, histórico e econômico.

Ainda para este autor, são características comuns dessas linguagens: a) estética plástica figurativa e abstrata; b) utilização do traço ou da massa para definição de formas; c) natureza gráfica ou pictórica dos signos; d) utilização de imagens do inconsciente coletivo, sendo interpretação de imagens já editadas ou criações do próprio artista; e e) repetição de um mesmo símbolo por meio de um estêncil ou de repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre.

Além destas questões estéticas, existem também semelhanças conceituais entre essas duas formas de expressão: ambas são subversivas, espontâneas, gratuitas e efêmeras. Há a preocupação também em discutir e denunciar valores sociais, políticos e econômicos com uso de humor e ironia. Em adição a essas características já mencionadas, ambas têm a cidade como suporte e interferem no espaço no intuito de marcar a interferência humana na arquitetura da metrópole. Assim, desburocratizariam a arte, aproximando-a das pessoas ao produzirem em um espaço aberto sua galeria urbana, uma vez que os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis a algumas pessoas (PEREIRA, 2010).

Para Ramos (1994), a pichação é uma palavra com conotação negativa, e grafite seria um termo mais suave para falar dessas manifestações. Apesar de sinalizar então que as distinções entre os dois termos seriam mais uma questão semântica do que de uma diferença profunda entre as duas expressões, ela aponta algumas divergências entre essas manifestações.

Assim, para essa autora, a diferença entre ambas está na linguagem, tanto na organização quanto na recepção dos signos. Além disso, o grafite seria uma obra feita

por um artista de intervenção urbana, ao passo que a pichação seria fruto de uma pessoa que se manifesta de forma aleatória, sem conhecimento artístico. Gitahy (1999) concorda com essa concepção de Ramos (1994). Para ele, o grafite tem origem nas artes plásticas e privilegia a imagem. Já o picho teria origem na escrita e privilegia a palavra ou a letra.

No ambiente urbano, a marca dessa generalização se dá quando, além do ritmo desenfreado do crescimento horizontal e vertical das cidades, também fazem parte das políticas urbanas tentativas de destruição das suas habilidades únicas das pessoas ou grupos. Assim, a cidade seria formada apenas pelos signos de comercialização, da produção e da marca, que é voltada para todos e, portanto, para ninguém (BAUDRILLARD, 1979).

Dessa forma, para Baudrillard (1979), os signos são executados como sentença de vida e de morte entre os indivíduos, ao marcarem os lugares das pessoas e das coisas no contexto social. Existe uma lógica funcional na qual a cidade se estrutura. Há o espaço para transporte, para o trabalho, para a cultura, para o lazer, entre outros, tudo isto dentro de um lugar cuidadosamente criado para ser homogêneo. Para o autor, isto é violento e tão racista quanto os guetos, pois é uma tentativa de ignorar as diferenças e transformar as pessoas em seres homogêneos, desconsiderando sua individualidade e tratando-as como massa. Assim, as pessoas deixam de socializar umas com as outras porque se destroem as identidades grupais como as que existiam no contexto fabril, por exemplo. Apesar de massificados, todos estão separados entre si sob o signo da mercadoria, do comércio, o signo que dita os comportamentos (BAUDRILLARD, 1979).

O que é o socialmente adequado passa a significar viver uma vida de simulação, uma vida previamente definida, orquestrada pela mídia. Então, são os códigos que determinam o que é adequado e o que não é. Surge a semiurgia como uma nova lei, que coloca tudo sob um aspecto funcional, em que cada coisa ou sujeito assume um sentido que é pré-determinado (BAUDRILLARD, 1979).

Os grafites, neste contexto, de acordo com Baudrillard (1979), contribuem para inverter essa lógica porque eles são signos que não se encaixam nessa perspectiva funcionalista. Inicialmente poderíamos pensar que eles quebram o anonimato ao imprimirem uma marca de identidade, com uma pessoa colocando o seu nome nos muros. No entanto, não é isto que o sujeito escreve, e sim um pseudônimo, ou seja,

ao deixar de ser ninguém (como mais um indivíduo de uma sociedade massificada) para ser alguém indefinido, ele ataca o signo no seu próprio modo de produção.

Por situarem-se na cidade como algo referencial e identitário, Baudrillard (1979) considera os grafites como opostos às propagandas, pois estas uniformizam as pessoas para o consumo. O grafite une as pessoas em torno da *crew* e das características desse grupo. Essas inscrições são feitas por alguém, ao passo que a propaganda é feita para ninguém, uma vez que ela é um discurso de massa.

As propagandas são, nessa perspectiva, mensagens “neutras”, pois, como elas são voltadas para todo mundo e para ninguém ao mesmo tempo, elas não envolvem nenhuma carga de territorialidade. Ocorre o inverso com os grafites, visto que, quando uma marca é inserida no espaço, há a intenção de territorializá-la (BAUDRILLARD, 1979; FISCHER, 2010).

Ao colocar no muro uma inscrição e territorializar aquele espaço, ele assume vida através do grafite, a partir de algo que é verdadeiro no mundo, e não criado apenas para fins de consumo. Dessa forma, essas inscrições passam a ser uma espécie de revolta que começara atacando um suporte, o muro, dando a ele um novo significado. Tanto que a resposta da prefeitura a essas manifestações consistiu, de acordo com Baudrillard (1979), na cidade de Manhattan, não em uma pintura nova aos muros, e sim simplesmente em uma autorização para que as propagandas e publicidades retornassem àqueles espaços. Isto mostra, do ponto de vista simbólico, o que é legítimo naquele espaço, ou seja, ele é destinado para a mídia, e não representa espaço para o grafite.

Para Baudrillard (1979), no contexto da Nova Iorque de 1970, o grafite não tem mensagem, ao passo que a publicidade está o tempo todo tentando comunicar algo. As inscrições de rua não querem dizer nada; na visão de Baudrillard (1979), apenas apropriar-se daquele espaço. Ao ser um signo vazio, o grafite ataca o sistema. Isto ocorre porque, se a cidade é um texto repleto de mensagens sobrepostas, feitas de signos e o grafite vem sem a tentativa de comunicar algo, ele é significante vazio, o que subverte a ordem.

Os grafites ganharam atenção após as repressões das revoltas urbanas no contexto da França. Apesar de parecerem selvagens a nível do signo, não possuem conteúdos e serem respostas políticas inadequadas, Baudrillard (1979) sustenta que eles fazem parte de uma batalha travada no único espaço em que realmente é possível uma derrota do sistema, que se dá manipulando o código e as significações.

Então não é uma espécie de fuga do signo, é um processo no qual ele é usado para desconstruir um sistema baseado nele mesmo. Isso vai contra o urbano como lugar de reprodução do código da diferença entre classes.

A respeito do muralismo, Baudrillard (1979) comenta que os murais são anteriores aos grafites e vão sobreviver a eles, pois surgem numa busca estética como uma forma de embelezar os espaços. Eles são usados muitas vezes como suporte para propaganda, mensagem adequada e signo bem-vindo dentro desta sociedade. O muralismo não quebra as regras do jogo e não o questiona. Uma evidência disso, para Baudrillard (1979), é a de que esses murais podem ser vistos na parte branca e civilizada da cidade, ou seja, não são tentativas de romper com o sistema, apesar do discurso em contrário que pode haver. Pois, na verdade, eles são coniventes com sistema.

Para Baudrillard (1979), a arquitetura e urbanismo não podem mudar por mais criatividade que envolvam. Isto porque, mesmo quando ele está sendo mais audacioso ele continua reproduzindo as relações sociais de massa, ou seja, eles colocam as pessoas em um certo ordenamento social representado no texto da cidade. Assim, os murais, ao se inserirem como uma intervenção situada no mesmo plano do urbanismo, ou seja, autorizada e planejada, nada mais são do que a simulação de uma transgressão que, na verdade, foi permitida.

Assim, o muralismo não tem o mesmo fim do grafite, para Baudrillard (1979). Este último é alvo de repressão, ao passo que os primeiros são considerados como belos adornos urbanos. Os grafites, quando reprimidos, podem ser recuperados enquanto arte e, nesse discurso estético, reduzidos a uma obra de arte, discurso que faz parte da cultura dominante. Outra possibilidade seria a de interpretá-los em termo de manifestação de alguém que está reivindicando uma liberdade e uma identidade, expressando o seu não conformismo.

Além dos conceitos de picho e grafite, alguns autores apresentam também o conceito de muralismo, que seria uma intervenção urbana de caráter não transgressor feita sob encomenda e mediante pagamento com o fim de adornar uma parede externa ou para fazer uma peça publicitária. Isto seria um pseudografite, pois ao ser feito nessas condições e sem o elemento surpresa, seria uma coisa que, apesar de se assemelhar ao grafite, é diverso dele por não transgredir regras e nem ser feito de maneira surpreendente (RAMOS, 1994; GITAHY, 1999; PENACHIN, 2004).

Neste trabalho, não há a pretensão de se posicionar de maneira inequívoca sobre as diferenças entre essas expressões, uma vez que este debate é longo e está longe de sua exaustão. Considero que se trata de manifestações distintas, mas não entraremos no mérito de julgar se uma delas é mais artística do que outra, uma vez que isto envolve um debate mais aprofundado sobre a natureza da própria arte, o que foge aos objetivos desse trabalho. Acredito também que o que difere picho e grafite são características que fazem parte de um *continuum*, de modo que distinguir picho, grafite e muralismo não é uma tarefa corriqueira. Ademais, para os propósitos deste trabalho, julgo ser suficiente a diferenciação de Gitahy (1999) de que o picho é uma veiculação que prioriza a escrita, ao passo que o grafite se vale de dados não verbais, apesar de estar ciente das limitações desse conceito. Outrossim, conforme proposto por Penachin (2004), usaremos o termo grafismos para nos referir a todas essas manifestações de forma indiferenciada.

Considerando que a proibição sempre esteve presente no contexto de produção do grafite, ele é uma manifestação intrinsecamente marginal. Uma das grandes questões envolvidas nessa desaprovação é que seus suportes são propriedades privadas e que seu dono não foi consultado a respeito. Assim, uma das estratégias para o alcance da legitimidade é a busca por um aperfeiçoamento cada vez maior para superar essas repressões, para firmar-se como arte acima das possíveis críticas e ganhar aceitação do maior público, movimento semelhante ao percebido nos negócios de estúdios de tatuagens (GITAHY, 1999; SILVA; SARAIVA, 2014).

O suporte para o grafite não é apenas o muro, mas é a cidade como um todo, estando presente também em postes, calçadas, chão, escadarias que são preenchidos por imagens enigmáticas repetidas várias vezes à exaustão, sob influência da Pop Art. Suas mensagens, dentre diversas possibilidades de sentido, passam por várias questões, tais como a crítica social ou o humor, com fins de descontração e se contrapõem aos outdoors e às publicidades, procurando ser uma expressão que convida as pessoas para o diálogo ao invés da posição passiva a que os indivíduos são submetidos enquanto consumidores (BAUDRILLARD, 1979; GITAHY, 1999).

No caso da pichação, que, além de ser proibida, constitui crime passível de multa e detenção, observa-se também que é uma expressão menos tolerada que o

grafite. Apesar de sempre ter sido transgressora, durante os anos da ditadura militar, por exemplo, quase não havia paredes rabiscadas em São Paulo. O muro de Berlim também era completamente diferente na sua face ocidental e em sua face ocidental. Nesta última, havia várias inscrições e grafite, ao passo que o lado oriental estava sempre limpo. Nesses casos, os grafismos simbolizavam a própria liberdade de expressão (PENACHIN, 2004).

Além das motivações já mencionadas de obter status ao deixar suas marcas em locais de difícil acesso, o protesto é levantado como um dos objetivos da pichação. No entanto, de acordo com Pereira (2010), a maioria dos pichadores não sabe especificar contra o quê seriam esses protestos, e usá-los para explicar a pichação também pode servir para legitimá-la, uma vez que é algo considerado ruim e sujo pela população.

Tomando a cidade como o conjunto de grupos heterogêneos com aspirações as mais variadas possíveis, os usos dos espaços urbanos exemplificam a luta por diversos interesses. Os grupos hegemônicos propagam um discurso estético, não só determinando o que é o belo ou o que é arte como também definindo quais intervenções no espaço urbano são permitidas ou não. Em nome de uma gestão estética do urbano, controlam-se inclusive manifestações rebeldes à ordem, como os grafites. Ao patrocinar obras de arte urbana, o Estado indica quais estilos de manifestações são toleradas e onde elas são permitidas, ditando as normas e supostamente domesticando o rebelde. A inquietação que motiva esta pesquisa diz respeito aos impactos da mercantilização sobre o caráter das manifestações de resistência. Ao serem transformadas em objetos de consumo, a sua transgressão deixa de ser intrínseca? Além disto, temos a questão de gênero envolvida: ser mulher no grafite é diferente de ser homem?

O mote é uma intervenção mínima do estado na economia, deixando que o mercado domine o curso dos acontecimentos. Isto agrava as desigualdades sociais, uma vez que alimenta um quadro assimétrico de forças entre os capitalistas e a classe operária. No contexto das cidades, isto se manifesta de várias formas. Revitalização, organização, controle são estratégias usadas pelos governos municipais para obrigar as populações pobres para a periferia, garantindo os espaços mais privilegiados para os grupos mais ricos (CARRIERI; MARANHÃO, MURTA, 2009; FRIEDMAN; FRIEDMAN, 2015).

Estes têm maior poder de consumo, e a cidade se transformou numa grande vitrine em que se vende de tudo: inclusive ela mesma. Assim, todos os esforços são envidados para que a cidade tenha uma infraestrutura que dê suporte às atividades gastronômicas, industriais, de turismo e culturais além da especulação imobiliária, entre outras. Nesse contexto, tudo o que atrapalha a conclusão desta agenda é oprimido e marginalizado, porque é prejudicial aos negócios (CARRIERI; MARANHÃO; MURTA, 2009).

Os grafites eram considerados expressões de grupos marginalizados, eles são desenhos pautados numa estética que não é a oficial e veiculam mensagens transgressoras, ou não-mensagens, de acordo com Baudrillard (1979). A própria existência deles já é um desafio às normas, pois os muros devem ser mantidos em branco. Neste trabalho, questionamos essa visão.

Essa “civilização” do grafite o tornou mercantilizável: ele foi levado às galerias para ser consumido. E, numa cidade que se torna vitrine, o grafite é usado como adorno. Será que este grafite consumível se tornou domesticável? Considerado até poucos anos atrás como crime ambiental, o grafite passou a ser uma manifestação aceitável. Devido à ética entre grafiteiros e pichadores, um não interfere na manifestação do outro. Assim, o grafite chegou a ser usado até para inibir o surgimento de pichos, considerados como algo que suja e enfeia a cidade.

Isto porque, apesar de a domesticação do grafite ser um movimento possível, a adesão do grafiteiro não a confirma. É perfeitamente possível que, em uma obra aprovada e contratada pela prefeitura ou por outras entidades, existam signos transgressores invisíveis para quem não esteja familiarizados com eles, ou diversas possibilidades de sentido contidos em uma mesma tela. Situação similar é descrita por Bauman (1998), ao tratar da arte vanguardista que, apesar de ter como intuito romper com a sociedade tal como ela se apresentava, acabou por se tornar um símbolo daquilo que ela mais abominava. Apesar de seu objetivo de romper com o velho e de questionar os valores da sociedade moderna, o sucesso dessa arte foi marcado pela sua extensiva mercantilização a uma classe burguesa que não se preocupava com a crítica, e sim com o consumo de uma arte de vanguarda, exibida como símbolo de *status* (BAUMAN, 1998).

Assim, o fato de uma obra ser paga, ao contrário do apregoado por Ramos (1994), não indica que ela é acrítica. Outros sentidos são possíveis para essas obras. Da mesma forma, as dicotomias entre grafite artístico/picho não-artístico, grafite

espontâneo/muralismo comprado, grafite e picho transgressores/mural conformista são rasas, conforme discutido anteriormente.

Todas as pinturas, placas, letreiros e signos se unem para compor uma enorme tela sem moldura na cidade. Grafismos urbanos seriam uma espécie de rebelião tribal contra a opressora civilização industrial e uma ação anárquica social (RAMOS, 1994). A cidade é o espaço urbano de conflitos de culturas e também, devido à diversidade de grupos que nela convivem, é o espaço de produção de signos. Estes seriam produzidos e consumidos de acordo com uma lógica que implica uma adequação deles para os padrões capitalistas, ou seja, numa tendência à sua mercantilização.

Assim, a cidade seria um sistema semiótico, e o picho e grafite, uma suposta manifestação simbólica contra essa sociedade de consumo, contra a segregação de grupos excluídos e uma reação à dominação do urbano pelas classes dominantes, ao subverterem o uso de seus espaços. Por outro lado, o muralismo seria uma manifestação pseudomarginal, pois, ao ser encomendada e paga, ela se submeteria aos interesses daqueles que a patrocinam (BAUDRILLARD, 1979; RAMOS, 1994; PENACHIN, 2004).

A origem transgressora do grafite contribui para a sua autonomia nos espaços públicos. No entanto, a manutenção desse status depende apenas do grupo que a realiza (MORENA, 2009). Essa autora realizou, em Salvador (BA), um estudo que visou investigar a participação das mulheres grafiteiras nos espaços públicos. De acordo com a autora, são escassos os trabalhos que se debruçam sobre essa temática pela perspectiva de gênero, como pretendemos fazer neste trabalho. Para a autora, as mulheres estão invisibilizadas neste meio. Isto constitui um obstáculo para retratar historicamente a atuação das mulheres em um ambiente supostamente masculino. A questão da igualdade de gênero no grafite ainda não foi superada e “a conquista de novos espaços pelas mulheres causa desconforto e estranhamento”. Para essas mulheres, o grafite é um meio para angariar espaços que aparentemente não as pertencem (MORENA, 2009, p. 11).

De acordo com Antunes e Margarites (2017), ainda é pequena a representatividade feminina no mundo do grafite, sendo este ambiente preconceituoso e hostil. A presença da mulher neste espaço é sinal de resistência. Elas advogam que a mulher tem um espaço menor, seja pelo horário restrito em que podem estar nas

ruas, por questões de padrões de comportamento ou segurança, seja por outras questões como a religião, a ordem doméstica, a moral, a decência e o pudor. Para elas, é importante também a dicotomia entre público e privado que coloca a mulher sob o domínio do lar, ao passo que aos homens é destinado o espaço das ruas. Além disto, questões como a maternidade afastam a mulher do mundo do grafite, e o mesmo não se observa com os homens. Tudo isto contribui para que o espaço das mulheres nas ruas seja menor do que o dos homens.

5 METODOLOGIA

Minha primeira aproximação do campo nos chamou atenção ao papel desempenhado pelas grafiteiras. Tivemos acesso a uma conversa com grafiteiras importantes na cena de Belo Horizonte, e estes diálogos nos trouxeram algumas inquietações. Grafitar sendo mulher é diferente de grafitar sendo homem. O grafite é uma atividade de origem transgressora, no entanto, espera-se que o trabalho feminino seja “delicado”, restringindo as possibilidades de expressão das artistas. Não se leva a sério também a carreira da grafiteira, considerando que ela – por ser mulher – está ali por capricho momentâneo e que logo irá abandonar a atividade em prol de ocupações tidas como mais femininas. Tudo isso são indícios de que a questão de gênero se faz importante nesse contexto, o que nos instigou a incorporar este elemento na nossa pesquisa.

Assim, é o objetivo geral desta pesquisa analisar como ocorrem os processos de subjetivação das grafiteiras em Belo Horizonte, e os específicos se referem a analisar:

- Como as grafiteiras organizam seu trabalho;
- Como a questão do feminino se coloca e é colocada na cena do grafite;
- Como ocorrem processos de discriminação das grafiteiras nesse contexto;
- Como ocorrem os processos de resistência nesse contexto.

Para tanto, construiu-se um *corpus* de pesquisa com dados verbais (BAUER; AARTS, 2002), a partir de duas estratégias principais: a observação participante e as entrevistas. Coletou-se também fotografias durante o trabalho de campo (RIOS; COSTA; MENDES, 2016), que ilustram este trabalho.

A observação participante (SERVA; JAIME JUNIOR, 1995; VALLADARES, 2007; RICHARDSON, 2012) proporciona um ambiente para que o pesquisador vá além do papel de mero observador, se insira no ambiente de pesquisa e interaja com seus atores. A coleta de dados no próprio ambiente contribui para uma maior compreensão de hábitos, atitudes, relações pessoais e características do cotidiano do grupo que está sendo estudado.

Fez-se a inserção no mundo dos grafiteiros via participação em eventos relacionados e acompanhando esses atores quando os mesmos foram executar suas

obras. As impressões, notas e outras informações relevantes foram registradas no diário de campo (MARTINS, 2016).

Além disso, conversei com sete grafiteiras para ouvir delas as histórias, o que pensam sobre essas manifestações, sobre o momento atual e sobre o que seria o seu futuro. Destas, quatro fazem parte da crew amargem (Leticia, Elisabeth, Luana e Karina), duas grafitam de forma independente (Betânia e Regina) e a outra participa de outra crew (Luiza). Deste grupo de mulheres, uma é casada, suas idades variam em torno dos 25 anos, duas são negras e todas pertencem a classe média.

5.1 Sobre a minha inserção no campo

Tudo começou quando eu me dispus a fazer parte do mundo do grafite. Não poderia fazer essa pesquisa mantendo minhas mãos limpas de tintas, por assim dizer. Precisei de uma parte de pré-campo, antes mesmo da elaboração do projeto de pesquisa, pois gostava do grafite, achava bonito, mas não fazia ideia de como ele era feito. Da mesma forma que achei importante contextualizar meu leitor explicando anteriormente, nessa dissertação, uma das formas de fazer grafite, eu precisei também me inteirar desse mundo, que estava ali tão perto – pois também sou moradora da cidade – e tão longe do meu.

Comecei procurando Betânia, uma das grafiteiras mais renomadas da cidade de Belo Horizonte. Até a época da entrevista, ela contava com a marca de quase setecentos grafites espalhados pela cidade – fora os pagos. Grafite pago no conceito dela não é grafite, mas isto discutiremos mais adiante. Por que comecei com ela? Justamente pelo seu sucesso, pelo seu nome tão associado ao seu trabalho e pela facilidade em localizá-la nas redes sociais.

Ela me recebeu em seu apartamento, sem burocracias. Aliás, a burocracia veio da minha parte, ao pedi-la para assinar um termo de consentimento livre e esclarecido, prática que abandonei após duas entrevistas. Achei que isto tolhia os entrevistados de conversar comigo de forma mais aberta e descontraída e passei então a obter o consentimento dos meus entrevistados de forma verbal, no início de cada entrevista. Conversamos por quase uma hora sobre a trajetória dela como grafiteira, que se confunde com sua história de vida.

Depois, entrei em contato com uma *crew*¹ famosa na cidade, também fui prontamente respondida em suas redes sociais e fui convidada a conversar com ela durante a execução de um grafite que elas foram selecionadas para fazer para a comemoração dos 120 anos da cidade.

Depois disto, li outros relatos sobre o grafite e fui para a minha qualificação com a sensação de que eu sabia um pouco mais do que antes sobre o grafite. A minha ideia inicial com esse trabalho era pensar numa economia do grafite. No entanto, a partir dos relatos ouvidos até então, ficou claro que havia uma questão de gênero envolvida que não deveria ser ignorada. Grafitar é verbo conjugado diferente no feminino e no masculino, e as possibilidades dessa pesquisa passaram por mergulhar tanto quanto fosse possível nessas relações do ponto de vista **delas**.

Usei roteiros de entrevistas semiestruturadas com perguntas que constavam em:

- conte-me sua história como grafiteira, ou conte-me sua história e como o grafite entrou nela;
- fale-me sobre o seu trabalho, sobre o que ele representa;
- conte-me se você ganha dinheiro com o grafite; se sim, como.

No mais, se surgiam questões ao longo da conversa, as mesmas eram incorporadas à pesquisa. Busquei não interromper suas falas e tampouco interferir em seus processos criativos - eu acompanhei todas no muro, na execução de seus trabalhos.

A primeira grafiteira com quem conversei foi Luiza, que abriu portas para que eu participasse de uma oficina de grafite para mulheres no Teatro Sesiminas e que visitasse uma outra oficina em uma escola (Figura 2) , com adolescentes também do gênero feminino.

Figura 2 – Oficina de grafite

¹ *Crew* é um termo que se refere a um grupo de grafiteiras.



Fonte: Dados da pesquisa

Nessas experiências, eu aprendi que o grafite vai muito, mas muito além de uma pintura na parede. O grafite é fruto de um processo trabalhoso, físico e intelectualmente, conforme detalhado anteriormente. No entanto, cabe frisar que minha primeira experiência no grafite foi feita *indoor*. Sofremos com o cheiro da tinta, mas mal sabia que outra grande dificuldade é o sol escaldante. Grafitar é ficar o dia inteiro de pé em frente a uma parede, sentindo o cheiro de tinta, com alimentação e infraestrutura precárias.

Quando cheguei na etapa da minha pesquisa de ir a campo, pedi férias do trabalho e estava disposta a entrevistar o maior número de grafiteiras que eu conseguisse. A dificuldade inicial foi encontrá-las, uma vez que suas obras estão diluídas pela cidade, cidade também dominada por homens.

Minha ideia inicial era acompanhar a *crew* Minas de Minas, que já tem um nome estabelecido na cena do grafite belo horizontino – e alçando voos para além dele. No entanto, enfrentamos sérios problemas de agenda entre as participantes e eu – como discutiremos adiante, a maioria dessas mulheres precisa fazer seus *corres*, e isso implicava terem outros empregos que não tinham a ver ou não estavam diretamente relacionados ao grafite. Assim, decidi ampliar o leque de sujeitas de pesquisa para mulheres que grafitassem em BH, independentemente de qualquer outra condição.

Em um perfil do Instagram, chamado GrafiteBH, havia uma postagem pedindo aos seus seguidores para marcarem perfis de outras grafiteiras. Foi a partir dessas marcações que eu entrei em contato com perfis de algumas grafiteiras, tomando o cuidado de selecionar quem se autodenominava grafiteira. Isto porque, como discutido

anteriormente, o conceito de grafite é escorregadio; portanto, fui aconselhada na minha banca a escutar o que essas mulheres diziam que era o grafite ao invés de procurar quem pudesse se encaixar em um conceito de grafite selecionado ou construído *a priori*.

Foi assim que conheci as meninas do Amargem *crew*, que à época era um grupo de grafiteiras que dava seus primeiros passos. Tive a honra de, ao longo da pesquisa, acompanhar a trajetória do grupo que, ao final da minha coleta de dados, já tinha exposição de uma de suas integrantes no Palácio das Artes. Várias delas foram convidadas para serem acompanhadas por uma galeria especializada em arte urbana e outras foram selecionadas para residência artística em um grande festival de arte urbana. Além das meninas da *crew*, conheci também Regina .

Quando conheci Luana – cuja entrevista tinha lido mais cedo em um jornal, devido a uma intervenção artística que tinha realizado em seu bairro –, ela me inseriu no grupo do Whatsapp da *crew*. Eu me apresentei como pesquisadora e disse que gostaria de conversar com elas sobre o grafite. Ficamos de marcar uma data em comum com todas, o que prontamente foi se mostrando inviável. Percebi isso claramente quando soube que elas mesmas, enquanto grupo ainda não tinham conseguido se encontrar para conversar sobre elas mesmas enquanto grupo. Todas elas, naquele momento, possuíam empregos em paralelo ao grafite.

As tentativas de encontros individuais ou em duplas estavam se frustrando também até o dia em que eu resolvi parar de demandar delas um tempo e oferecer meu tempo a elas. Eu estava de férias e elas estavam precisando de tempo para buscarem seus materiais para um evento que ocorreria no dia seguinte. Ofereci-me prontamente. Nesta ocasião, conheci Regina, que, com o marido, também grafiteiro, é dona de uma famosa loja de material para grafite.

E foi assim, auxiliando-as na logística de seus trabalhos, seja ajudando a carregar material de um lugar para o outro, seja fazendo companhia no muro, que consegui ter acesso ao universo do grafite, observá-lo e conversar com elas.

Durante meu período em campo, conheci várias mulheres, cada uma com sua história. Luiza (nome fictício²) está familiarizada com a arte urbana desde os seus quinze anos (agora tem 31), quando começou a fazer stickers e depois partiu para o

² Todos os nomes utilizados nesse trabalho são fictícios para preservar a identidade das envolvidas.

grafite. Atualmente ela ainda grafita sozinha, mas também faz parte de uma *crew* e é produtora cultural. Luiza também é professora e dá oficinas de grafite. Particpei de uma delas e o meu relato a respeito está adiante.

Conheci mulheres que formavam outra *crew*: Karina, Leticia, Fênix, Luana e Elisabeth. Dentre todas as grafiteiras com quem conversei, Karina era a única mãe, e Regina estava grávida. Karina, além de grafitar, também estampa sua arte em bolsa, cadernos, bijouterias, roupas, tatuagens. Como ela disse, “só não vendo minha filha”. Não é incomum que as grafiteiras tenham outras ocupações. Pelo contrário: por ser uma ocupação cujo retorno financeiro é difícil, muitas delas também se envolvem em outras tarefas. É o caso de Regina, grafiteira e psicóloga que também trabalha junto com o marido em uma loja de materiais de grafite.

Letícia também tem outras ocupações: é professora e produtora cultural, assim como Luana, que é servidora pública. Elisabeth é estudante e faz estágio em um centro cultural. Todas elas têm o grafite em suas vidas, de uma forma ou de outra, e é a partir dessas perspectivas que trataremos as suas histórias.

O grupo de conversas do Whatsapp também foi importante fonte de informações, pois, como não havia muitas oportunidades para se encontrarem pessoalmente, devido ao tempo e à distância, boa parte de suas decisões e conversa sobre o universo eram feitas ali. Por fim, particpei de um curso intitulado Manual de sobrevivência do artista independente, em que foram discutidos aspectos relacionados ao início da carreiras de artistas, sobretudo os visuais.

Além das entrevistas, que somaram dez horas, toda essa experiência de imersão no campo – que foi realizada durante o mês de julho de 2018 – foi registrada em cinco cadernos de diários de campo.

Além disto, como já mencionado, permaneci em um grupo de Whatsapp de uma *crew*, acompanhando mensagens trocadas diariamente entre julho e setembro. Os dados foram analisados via análise de conteúdo (COLBARI, 2014), entendida como:

uma das mais importantes técnicas de pesquisa nas ciências humanas, nas quais, diferentemente do que ocorre nas ciências naturais, é necessário lidar também com as intenções, as representações, os símbolos e as referências – os estados mentais (...) Ainda no aspecto metodológico, persiste a contraposição entre análise quantitativa e análise qualitativa: a prioridade à frequência da presença de determinados itens no texto ou a importância dada à diferença produzida em função da presença ou ausência desses itens no texto (COLBARI, 2014 p. 249- 252).

Seus procedimentos reconstróem a representação em duas dimensões principais: a sintática e a semântica. A primeira descreve os meios de expressão e influência e diz respeito ao modo como algo é dito ou escrito; e a segunda dirige seu foco para a relação entre os sinais e os sentidos – denotativos ou conotativos - que assumem no texto (BAUER, 2008).

O conteúdo foi organizado em três categorias: cotidiano, discriminação e resistência, que serão detalhadas nos capítulos seguintes. As categorias não são exaustivas porque considera-se que as falas pertencem a vários circuitos. Foi utilizada análise de conteúdo temática e as categorias emergiram do campo (COLBARI, 2014).

Na categoria cotidiano, foi reunido aquele material que se relaciona à prática do grafite, em como se organiza enquanto negócio. Já na categoria discriminação, foram reunidos os materiais que versam a respeito de ser grafiteira e mulher em si e as situações de opressão disso advindas; enquanto que, na categoria resistência, trataremos das respostas das grafiteiras a isto tudo. Passemos no capítulo seguinte a analisar a primeira categoria.

6 O COTIDIANO

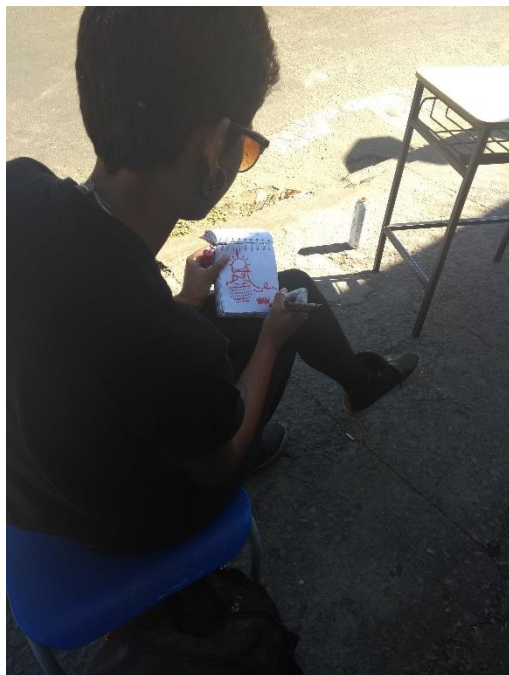
Neste capítulo, iremos nos debruçar sobre o cotidiano das grafiteiras enquanto produtoras de uma expressão artística. O objetivo é clarear ao leitor como o grupo de mulheres que participou desta pesquisa elabora seu trabalho neste universo masculino do grafite.

Existem várias formas de começar um grafite. Às vezes o desenho vem primeiro, mas, na maioria das vezes, a ideia parte de um muro em específico. Este é escolhido também por vários motivos e por diversas características. Muitas vezes, o que torna o muro interessante é a sua localização. Disposto em um local de destaque na cidade, o espaço torna-se extremamente “valioso” em termos das possibilidades artísticas e econômicas. Importante também é o tamanho do muro. Há também outro detalhe: a necessidade de conseguir autorização do proprietário do muro ou a escolha de fazer a arte “na tora” – sem o aval. A escolha de cada um desses caminhos depende uns dos outros. Pode acontecer de o muro só estar disponível sob autorização – e há também o receio de ser pego pela polícia em flagrante; pode acontecer de um muro bom surgir e ser pintado sem que se busque conversar com seus donos antes.

Escolhido o muro, passa-se à fase de criação propriamente dita, caso esta não tenha sido feita previamente. A partir do tamanho do muro, disposição e localização são elaborados os desenhos que irão compor o grafite. Às vezes, nesta fase, são escolhidos trabalhos previamente elaborados e registrados em *sketchbook*³ (Figura 3). Na realidade, isto depende muito da forma de trabalho do grupo e de cada uma individualmente. Para algumas membras do grupo, esta fase, dependendo do grafite, pode ser dispensada. Neste caso, o projeto é executado na hora, já diretamente no muro. No entanto, sempre há alguma referência que, caso não seja esse esboço em um caderno, pode ser uma fotografia, por exemplo.

³ Caderno com folhas em branco para desenhar ou rabiscar.

Figura 3 - Skeetchbook



Fonte: Dados da pesquisa

O material para a execução dos trabalhos pode ser comprado pela própria artista ou providenciado pelo dono do muro ou pela organização do evento. Nas situações que eu vivenciei, aconteceram as duas coisas. Em um evento em uma escola, cada artista recebeu certa quantia de dinheiro que poderia retirar em uma loja específica em produtos. Em outro evento realizado na Praça da Liberdade, cada um recebeu a mesma quantidade de latas e, por fim, no Duelo de Mc's, a artista levou seu próprio material para realizar o trabalho.

Quanto ao tema do material, observei uma questão interessante, registrada em diário de campo:

O material é uma coisa muito importante para as grafiteiras. Por ser caro (cada lata de spray custa, em média, vinte reais), são poucos os artistas que podem arcar com estes custos com os próprios recursos. Assim, participar de um evento que ofereça o material já é considerado algo muito bom mesmo que não haja pagamento. Para eles, o fato de sobrar tinta que pode ser usada em outros trabalhos é uma espécie de pagamento.

Eu estava pensando a respeito e entendo a visão que elas têm dessa forma de pagamento, que para mim se aproxima de um escambo (eu te dou meu trabalho, você me dá material para fazer outros trabalhos), mas vejo alguns elementos nesta relação que apontam para uma precarização do trabalho do grafiteiro. (...). Acontece com os grafiteiros o que acontece com vários outros artistas: há o oferecimento do espaço para que ele faça a sua arte, e com isso possa ser reconhecido. No

mundo do grafite, esse reconhecimento pode vir na forma de apreço de outros pelo trabalho, na oportunidade de “fazer o nome” ou daquele trabalho servir de vitrine para que outros possam contratar o artista para fazer algo pago. (Diário de campo nº 2, página 2)

Da mesma forma fazem com os músicos, ao serem convidados para tocar em um bar de graça, como forma de divulgar o trabalho. Dar o material aos grafiteiros não é pagamento. É simplesmente dar ao artista a condição de fazer seu trabalho, como os empregadores de escritório, por exemplo, fornecem uma mesa, um computador, canetas. Mas não percebi nenhuma inquietação das grafiteiras neste sentido.

6.1 Como é feito um grafite

Em junho de 2018, participei de uma oficina de grafite realizada no Sesiminas. Cheguei até este evento pelo convite da ministrante da oficina, Luiza, que, ao saber da minha pesquisa, ofereceu-me a oportunidade de estar junto neste momento. A grande particularidade desta oficina foi o fato de que ela era voltada para o público feminino. Isso justificaria a necessidade (ou a oportunidade) de criar um espaço destinado exclusivamente para as mulheres aprenderem sobre o grafite? Durante a vivência dessa oficina, ouvi relatos que me ajudaram a compreender que ser mulher e grafiteira é uma questão que ultrapassa a destreza em manusear um *spray*. Além das questões técnicas e artísticas, as meninas precisam também continuamente reafirmar a legitimidade da posição que ocupam enquanto mulheres no grafite.

Durante a oficina, tivemos um módulo dedicado a conversas sobre a história do grafite, com ênfase na participação feminina, e à apresentação de um grupo de grafiteiras. Ao final, houve a pintura de um grafite; a ideia foi fazer um trabalho que representasse, ao mesmo tempo, a diversidade e o empoderamento feminino. Então, durante alguns dias, cada uma foi pensando nesse conceito. Fomos ver a parede que iríamos grafitar, medi-la, ver o estado da sua pintura e textura e analisar o que havia próximo a ela. Na véspera da execução do grafite, nós nos sentamos juntas em volta de uma mesa e organizamos o que iríamos fazer (Figura 4 e 5).

Figura 4 - Definindo em conjunto o grafite a ser executado



Fonte: Dados da pesquisa

Decidimos fazer uma mandala, em cujo centro estariam os dizeres “Lute como uma mulher”. Abaixo dessa inscrição principal, haveria várias silhuetas, com diferentes texturas de cabelo, alturas, formato de corpo (inclusive uma representando uma mastectomia) e adornos, representando a diversidade de mulheres.

Figura 5 - Esboçando o grafite



Fonte: dados da pesquisa

Ao mesmo tempo em que discutíamos sobre como representar a ideia, ela ganhava forma em um rascunho em uma folha de papel A4, etapa que se assemelhou ao *sketchbook* (Figura 6). Aspectos relativos à composição e ao aproveitamento do espaço foram considerados, bem como o ajuste do grafite com os outros elementos do espaço (pé direito duplo, passagem, rampa, “sacada” do andar de cima).

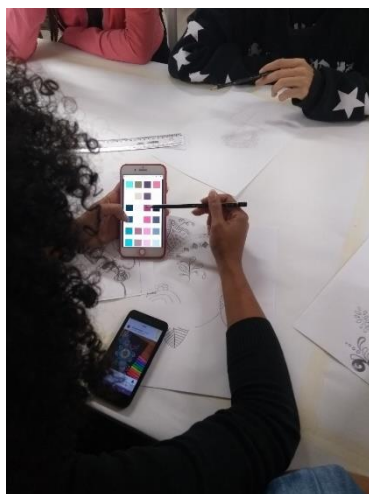
Figura 6- Esboço do grafite



Fonte: Dados da pesquisa

Concluído o esboço, fomos à escolha da palheta de cores. Usando o catálogo do fabricante da tinta em spray mais um aplicativo de celular para *designers*, fizemos a combinação de cores que julgamos ser a mais adequada (Figura 7).

Figura 7- Escolhendo as cores para o grafite



Fonte: Dados da pesquisa

Feito isso, nós nos dividimos em subgrupos que ficaram responsáveis por fazer, em detalhes e em casa, o traçado de cada uma das partes do grafite, no papel e, depois, na parede (mandala, letras e silhuetas).

Dividimos entre nós a aquisição de materiais necessários, mas não disponibilizados pelo evento, tais como máscaras de proteção, giz e uma escada auxiliar. Durante o dia, a comunicação no grupo do Whatsapp foi intensa. Nem todas as cores que queríamos foram encontradas nas lojas, então tivemos que pensar em substitutos. Detalhes das letras e da mandala foram apresentados ao grupo e avaliados por ele. No horário previamente combinado, nós nos encontramos. Uma de nós já quis começar a traçar na parede o desenho da mandala (Figura 8).

Figura 8 - Marcação da parede



Fonte: Dados da pesquisa

Havia os moldes das letras, em papel, para serem cortados, referentes aos dizeres “Lute como uma mulher”. As últimas medições para determinar proporções e localização de elementos foram realizadas na parede e começamos a pintar (Figura 9).

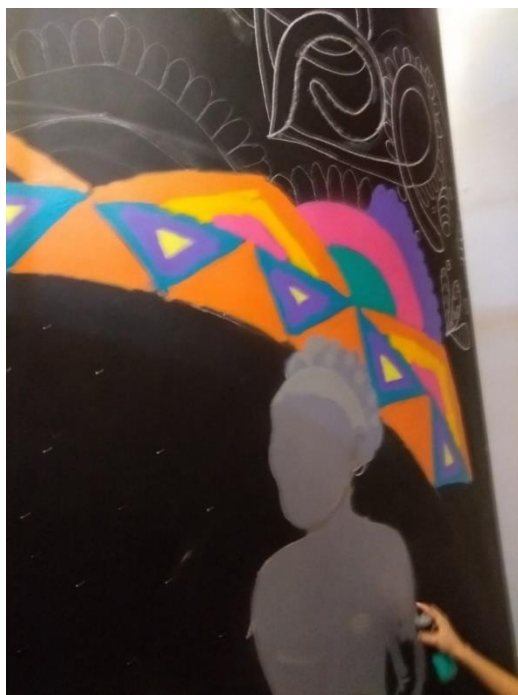
Figura 9 – Fazendo as letras na parede



Fonte: Dados da pesquisa

Usar o spray, para mim, foi um desafio. Achei difícil controlar o jato, fazer o traço sair na espessura correta. As mais experientes conseguiam sem o menor problema. No entanto, isto traz um vislumbre das dificuldades enfrentadas pelas iniciantes que, além de conseguir o espaço e o material, ainda precisam aprender a manejar o material.

Figura 10 – Detalhe do grafite em execução



Fonte: Dados da pesquisa

Três de nós éramos mães; eu e mais uma levamos nossas filhas. Acho que a terceira só não levou porque o filho ainda é um pequeno bebê. Minha filha quis ir para a parede também, e eu deixei. Em certos momentos, éramos tantas na parede ao mesmo tempo que precisávamos sair para dar espaço para a outra. Fora do esboço inicial, surgiu a ideia de incrementar a mandala com prolongamentos. Eu e outra colega gostamos e desenhamos mandalas, então ela criou a parte à direita; eu, à esquerda do desenho.

Tive medo. Grafitar não é como desenhar em papel; a posição relativa da superfície em que se desenha, das mãos, tudo é diferente do desenho em papel. O artista tem um contato muito íntimo com a parede, olha muito de perto o que está fazendo. Para mim, desenhista de final de semana, cujos trabalhos nunca haviam excedido o tamanho A3, foi difícil ter a noção do todo. Era preciso, como já tinha visto outros grafiteiros fazerem, afastar-me da parede e observar se o traçado estava harmônico com o restante – ainda mais que se tratava de uma obra feita com muitas mãos (Figura 10).

Tive receio, sobretudo, de estar criando uma coisa que seria vista por muitos: a parede está localizada bem em uma das portarias de entrada do teatro Sesiminas, e a parte em que eu estava, desenhando sem pensar muito – como dizem que deve ser o traçado das mandalas – era a que seria vista primeiro pelos recém-chegados.

Não era como o meu sketchbook, que eu só mostro para quem eu quero – e não costumo fazê-lo a ninguém. Não sei se as minhas companheiras sentiram o mesmo: não tivemos a oportunidade de conversar sobre este momento. Vi que muitas delas postaram imagens de todo este movimento em seus perfis do Instagram e interpreto isto como uma manifestação de orgulho pelo que foi feito.

Em suma, na parede, a ordem do que fizemos foi: traçar o desenho todo a giz – técnica utilizada por iniciantes, os mais experientes já fazem o traçado usando o spray. Em seguida, todo o desenho foi colorido, com spray ou tinta látex. Fizemos as cores da tinta látex de acordo com o que precisávamos no desenho, usando corante e uma tinta mais clara. Feito isto, todo o desenho foi contornado com tinta branca, para contrastar com o fundo preto. A Luiza nos ensinou que uma obra coletiva só está concluída quando todas concordam que o trabalho foi terminado (Figura 11). Enquanto isto não ocorre, não podíamos assinar o trabalho. Quando o grupo concluiu que estava terminado, todas assinamos nossas *tags*⁴.

Figura 11 – Grafite pronto



Fonte: Dados da pesquisa

⁴ A tag é a assinatura do grafiteiro.

6.2 Como ocorrem os eventos de grafite

Além das pinturas realizadas de forma individual, existem os eventos de grafiteiros (Figura 12), em que vários artistas fazem seus trabalhos em um muro de grande extensão, um ao lado do outro. Sobre a minha primeira experiência em um acontecimento destes, narro:

Percebi que o trabalho delas é assim (nem sempre é desse jeito, mas foi assim que eu vi elas fazendo): Primeiro elas preparam o fundo da pintura, depois fazem o esboço do desenho com uma cor clara. Em seguida, vêm a parte do preenchimento e depois os detalhes mais delicados. Por fim, a assinatura. Tudo isso, descrevendo, assim, parece ser feito como um ato contínuo e rápido. Não é. Várias vezes as artistas tomam distância para observar o trabalho. Pedem ajuda a outros artistas para observar junto e dar opiniões. Às vezes param para conversar com outros, para tomar cerveja, para fumar. Às vezes simplesmente sentam na calçada e ficam pensando, observando por um longo tempo. O desenho, apesar de muitas vezes já vir esboçado em um caderno, é continuamente modificado e retraçado. (...) Fazer um grafite então é um processo, o grafite é algo que vai surgindo aos poucos, não é uma obra que a partir dos parâmetros (o esboço no caderno) é só reproduzir no muro. Imagino que deve ser por isso que a maioria não gosta de fazer trabalhos nos quais não tem essa liberdade criativa. Deve sobrar pouco espaço para essa reflexão nessas ocasiões, que me pareceu ser tão cara ao grafite (Notas de campo, caderno 2, p. 5-7).

Figura 12 – Evento de grafite



Fonte: Dados da pesquisa

Importante ao grafite me pareceu também a interação social. Todos pareciam se conhecer, e os que não se conheciam eram apresentados rapidamente uns aos outros. Eu fui apresentada para quase todas as grafiteiras que estavam lá pela esposa de um dos grafiteiros, porque ela achou minha pesquisa interessante e quis ajudar me inserindo no grupo. Acho pouco provável que a recepção que eu tive fosse a mesma se tivesse chegado lá pela minha própria iniciativa. Poderia ter dado certo também, mas eu acredito que mencionar que você conhece outras grafiteiras, ou ser apresentada por alguém do meio, faz toda diferença.

Luana comentou comigo que o grafite era aquilo, toda aquela interação social, os grafiteiros conversando entre si (“trocando ideia”) sobre assuntos diversos, inclusive sobre técnicas do próprio grafite.

Geralmente quando há eventos assim é combinado com o artista um cachê e uma certa quantidade de material para pintar um muro. Em eventos, são convidados

vários artistas de uma vez só para pintar um muro longo, no qual cada um ou cada grupo tem seu espaço. Betânia deixou de participar desses eventos por dois motivos: o primeiro é porque os proprietários dos estabelecimentos, donos do muro, acham que os grafiteiros não precisam receber por uma coisa que já fazem de graça em outras oportunidades; o segundo motivo, considerado pior na opinião de Betânia, é quando há um intermediário, organizando o evento, que ganha uma remuneração e não divide com os demais artistas. Sobre isto, Luiza também considera que quem mais lucra com o grafite não é o grafiteiro, e sim quem se aproveita de coisas feitas a pretexto do grafite.

Existem diversas formas de se adentrar no mundo do grafite:

E tudo assim, foi acontecendo...convite para pintar, foi aparecendo, eventos fora daqui, dentro da cidade e a gente com nossos painéis, metendo a cara mesmo! Porque, dinheiro que é bom, nada! Tudo era nosso, material...a gente colocava...então, aquela força de vontade, que a gente acreditava para coisa crescer e a gente falava que um dia a gente ia ganhar dinheiro e vai ser isso.

Neste excerto, Luiza nos conta como as coisas foram acontecendo com muita força de vontade, com esforço para entrar no mercado e inicialmente trabalhando até de graça, com a esperança de encontrar algo remunerado, o que se confirmou depois de um tempo, quando o trabalho começou a tomar uma dimensão muito grande. De acordo com a artista, a coisa começou a se tornar profissional não no sentido de uma empresa propriamente dita, mas sim de uma forma de se posicionarem no meio artístico para além da arte, saber dialogar com clientes, negociar preços, fazer propostas. De repente, perceberam outras possibilidades além do grafite propriamente dito, como a oportunidade de dar aulas e fazer oficinas. Nessa ocasião, o grupo começou a se especializar, a dividir funções entre elas. Uma ficou responsável pela arte, outras duas pela logística e outra pelos patrocínios.

Nesta caminhada, foi necessário também um aperfeiçoamento técnico e gerencial, no sentido de organização do trabalho e das relações comerciais. Ao mesmo tempo, o leque de atividades relacionadas ao grafite foi se expandindo para além dos muros. De acordo com Luiza, essa organização as fez ter condições de trabalhar de igual para igual inclusive com os homens, como se isto fosse necessário para obtenção de legitimidade neste meio.

A técnica é muito citada como importante para a entrada no circuito do grafite. Seja a grafiteira autodidata, seja aluna de instituições de ensino, é importante se

aperfeiçoar. Pessoas sem esse conhecimento não teriam acesso ao meio na atualidade, quando o grafite se profissionaliza, ao contrário do que já foi outrora, quando o grafite tinha conotação mais rebelde. Isto seria importante para quem quer se profissionalizar com o grafite.

Foi-se o tempo, mais para trás, que, foi mais assim né...mais marginalizado, mais jogado. Hoje, quem quer viver disso, já tá procurando outro caminho para poder ir seguindo isso para muito tempo.

Outro desafio apontado por Luiza é o acesso ao material, que, além de ser caro, não é vendido em todas as localidades. Para continuar na ativa, é preciso perseverar, o que, de acordo com ela, é feito ou pela “modinha”, ou seja, a vontade de fazer o grafite porque ele se popularizou, ou por afeto, por vontade de superar os obstáculos independentemente de outros fatores.

Porque eu falo, grafite é muito amor. Quem vive do grafite real, assim, o grafite hoje, pela moda, tem outros pontos, mas quem vive o grafite por amor mesmo, a raiz das coisas, é amor.

Ela descreve o que é necessário, na visão dela, para adentrar no mundo do grafite, quando perguntei a ela o que eu precisaria fazer se quisesse fazê-lo naquele momento. Ela me respondeu que o dinheiro não é o único fim se eu realmente quisesse seguir por este caminho, denotando que há outras motivações para se fazer o grafite, mesmo que seja uma atividade remunerada. Começar no mundo do grafite é, nas palavras dela, “meter as caras”, ou seja, criar suas próprias oportunidades e ir atrás para aproveitar as que surgem. Isso começa com exercícios de desenho, não necessariamente na rua, pode ser no papel, a fim de ir criando e aperfeiçoando o traço e estudando referências.

É difícil virar um grafiteiro? Se eu quisesse começar agora no grafite, vamos supor.

Luiza: Não é difícil. Você tem que entender que o que, você vai ter que correr atrás. E esse correr atrás, é...igual eu falei, o dinheiro, ele não é o único fim, se você quiser realmente aquilo.

Para ela, inicialmente é importante definir a sua identidade visual para só depois ir para as ruas. É interessante notar que, para ela, o grafite é algo além de uma ocupação para ganhar dinheiro, apesar de ser isto também. Ela já nos disse que “grafite é muito amor” e agora acrescenta que “o dinheiro, ele não é o único fim”, dando a entender que a recompensa financeira é importante para o grafiteiro, mas não é a sua única motivação.

Sobre o ingresso no mundo do grafite, ela continua, afirmando que muitos grafiteiros começam treinando no muro da própria casa, depois vão para a casa de familiares e só então vão para um muro “de verdade”:

Você pode sim pedir muros autorizados, porque existe. Igual o povo gosta de ficar falando “ai, grafite, quem faz é coisa de vândalo”. Gente, a gente tá no século 21! Tem gente que tá sendo preso aí, por pintar em lugar que não pode usar. Eu respondi processo 6 anos! 6 anos!

A fase de ir para as ruas revela-se perigosa porque, com a legislação de crimes ambientais, o grafite feito sem autorização é crime passível de punição. Nesse sentido, ela conta sua experiência ao realizar uma pintura sem autorização e as consequências legais enfrentadas. Nesse ponto, ela julga adequado deixar claro que, apesar da noção do senso comum, grafiteiros não são vândalos, reforçando mais uma vez que há a preocupação em fazer o grafite de acordo com os trâmites legais. Ela também faz, por negação, oposição ao termo vândalo. Se o grafiteiro não é vândalo, conforme alguns dizem, o que ele é? Ele é alguém que estudou muito para desenvolver seu trabalho nas ruas e “está preparada para o mercado”, conforme ela completa com base em sua própria experiência:

Tudo que eu sei desse universo, não foi escola nenhuma que me ensinou. Foi pintando, foi trocando ideia com a mana, com o parceiro, foi observando. É... eu acho que... Eu falo, particularmente, por mim, assim. Eu gostaria de me desenvolver e de estar mais preparada para o mercado, porque eu acredito que, apesar de toda crise, existe espaço.

Luana faz um relato semelhante sobre a sua inserção no mundo do grafite e suas estratégias para conseguir o material que, como já apontado, é uma grande limitação ao trabalho dos grafiteiros, principalmente devido ao seu preço. Ela fez uma proposta para pintar uma escola, que foi aceita e com este trabalho ganhou muito material, que serviu de base para fazer outros trabalhos.

“qualquer lata que vier, eu guardo, e quando eu tiver uma quantidade boa, eu saio para rua e faço um trampo muito bom, para não desperdiçar lata à toa”. E aí eu saía nessa pilha... Fazia altos estudos no papel, pensava e cor e tal, não sei o que, e pá.

Elisabeth compartilha também a sua inserção no grafite. Ela é um exemplo de artista que começou fazendo seu primeiro trabalho no muro de casa, mas naquele momento não deu sequência a ele, por exigir um material muito caro, só continuando o ofício quando conseguia financiamento da Prefeitura. O medo, além do valor do material, foi um fator preponderante nesta pausa :

Eu tinha muito medo da rua, né, de: como era sair para pintar na rua?
Como era ser mulher, na rua, sozinha? O que minha mãe ia achar, né?
Como que as pessoas viam isso?

Havia o medo por ser mulher, o que discutiremos no capítulo seguinte, e existia o medo também da opinião das pessoas, uma vez que o grafite ainda tem diversas conotações negativas, como a obra de vândalos já mencionada por Luiza.

E Betânia também nos conta como foi sua entrada na cena. Quando ela começou a pintar, estava no final da faculdade de Letras e tinha um namorado que era grafiteiro, o qual a levava junto, quando ia grafitar. Foi aí que ela sentiu a vontade de pintar também. Nesse meio tempo, ela já era professora de português e inglês e dava aula em um museu. No entanto, a suas demandas por pinturas foram ficando tão altas que ela decidiu abandonar as outras atividades em prol da arte.

Betânia aponta um aspecto importante da carreira do grafiteiro, que é a precarização do seu trabalho. Muitas vezes, eles são convidados a trabalhar de graça, como se o lanche e o material de pintura fossem remuneração suficiente para que eles possam exercer suas atividades. Elisabeth comenta a respeito do mesmo tipo de situação:

Elisabeth: Receber tinta. Não. A maioria desses mutirão que a gente faz, a gente recebe no máximo tinta. A gente vai só porque a gente gosta mesmo, sabe, de fazer. Aquilo que eu te falei lá no início... O grafite é caro. E é caro para gente. Então, a gente gosta de fazer, então a gente tem o prazer de fazer. Então a gente gasta do nosso próprio dinheiro para poder produzir, né.

Ir para ganhar tintas e fazer o grafite por amor é algo comum, o que nos leva a pensar, mais uma vez, nos aspectos precarizados do trabalho do grafiteiro.

Porque a galera sempre quer ter um grafite, em casa, e não sabe o trabalho que é. Então, muitas vezes, quando você dá o preço para pessoa, seja de qual instituição que for, todo mundo chora e é assusta, porque não imagina o valor que é... O material é caro para caramba, é... (...) Dá o material e dá um valor, assim, tipo um lanche, como se lanche fosse cachê: "ah, o lanche e a passagem".

De acordo com Luiza, o acesso de muitas mulheres ao mundo do grafite era via relacionamentos afetivos: elas começavam a pintar para acompanhar seus namorados, mas não seguiam adiante quando o relacionamento acabava:

Você via que BH tinha poucas mulheres e era o máximo explodindo umas 10, o máximo ativo e muitas que, tipo assim, namoravam os caras e não seguia quando terminava, e aí, a gente falou de montar um grupo e foi dando ideia...ah não, vamo...aquele começo, será que vai dar certo.

Uma das formas de ser patrocinado é através de editais, formas públicas de captação de recursos que, a priori, podem ser acessadas por qualquer grafiteiro ou grupo que atenda aos requisitos. Mas, para isso, é preciso preparo. Luiza, experiente nessa questão, disse que no começo:

[há o] recurso que qualquer pessoa pode captar, elaborar projetos e etc. E aí eu comecei quebrando muito a cabeça, assim, entrando, estudando sozinha, porque até então não existe nada que fale: “ah, você vai ter uma formação para aprender isso”, sabe?! (...) E aí eu fui começando a pegar mais as técnicas, assim, as maldades, aí foi acontecendo. É...

Tentou-se suprir essa lacuna através de uma galeria especializada em arte urbana, conforme detalharemos em um capítulo posterior. Os editais são importantes fontes de captação de recursos. No entanto, poucos são os editais específicos para o grafite. A maioria deles é aberto para artistas urbanos, e nessa categoria se incluem diversas outras artes como os stickers, os lambe-lambes, o stencil e outros tipos de artes plásticas, aumentando a concorrência. No entanto, de acordo com Luiza, essa ainda é uma das principais formas de captação de recursos:

É uma coisa que tá acessível a todo mundo. Basta você ter um pouco de conhecimento Quem vai bancar um grupo de grafite? (...) É complicado a gente ter, tipo, anos e anos e anos fazendo a mesma coisa, e tirando do próprio bolso, né?! Isso, sem contar, gente que tem família, tem filho, um monte de gente aí que, não é meu caso, mas tem um monte de gente com outra realidade também, por trás. (Luiza)

Os valores obtidos neste edital, no que tange à remuneração dos grafiteiros, são, no caso do grupo dela, divididos de forma igual entre as participantes. Luana considera também esses editais uma forma de angariar fundos para investir em projetos que não sejam tão satisfatórios do ponto de vista financeiro:

LUANA: Ganho, mas não é sempre. Eu acho que se, assim, eu nunca compro lata. Eu criei várias artimanhas para não comprar lata, então eu não gasto com material. (...)
Eu: Por necessidade do quê?
LUANA: Necessidade de pintar mesmo.

Luiza ainda alerta para a existência de pessoas que lucram com o trabalho realizados por grafiteiros, sem valorizá-los adequadamente. E isso aconteceria por falta de conhecimento dos grafiteiros para assuntos além da arte.

E, você quer entrar em edital, você quer ter estrutura, o governo nunca vai te bancar, se você não tiver sua própria linha de frente, mercado caro... bem por aí. Você ter conhecimento e.... eu ainda fico muito triste assim, com a cena do grafite com relação a isso. Porque, os próprios artistas, não generalizando, eles não tem muita noção de nada, sabe. Eles querem só pintar e acham que sempre tá sendo desvalorizado. Mas por que eles

não buscam conhecimento, para eles serem a linha de frente e colocarem os preços dele e se jogarem nos editais que tem os valores deles e tal, sabe?! (Luiza)

Outra forma de ganhar dinheiro com o grafite é realizando trabalhos sobre encomenda. Luiza nos explica como se faz a precificação neste caso. É considerada a quantidade de material que vai ser necessária mais o cachê. Existem situações também em que o cliente já vem com uma proposta, quando ela é analisada e julgada viável ou não, o que acontece mais com empresas privadas. Ela afirma que, na hora da negociação, muitas vezes o que impera é o bom senso, não sendo possível obter o preço que se quer em todas as vezes. As grafiteiras vão, como eu já disse, dependendo do ponto e do renome que aquele trabalho vai lhes dar, mesmo sendo de graça. Em relação ao desenho, neste caso, o grupo delas aceita fazer qualquer desenho, desde que não vá contra seus valores, pois acreditam que, quando o cliente está pagando, pode opinar no que quiser.

O cara, naquele momento, tá me contratando para ser do jeito dele. Então, assim... É lógico que, se for uma coisa absurda, eu vou falar não. Se for uma coisa abusiva e tal... Eu não faço esse tipo de trabalho. Eu acho que é o mínimo que você pode responder. Mas, assim, dentro de um contexto que você consiga fazer e que tá ali dentro do que foi acordado, é tranquilo, assim, eu não vejo problema nenhum.

Como a expressão é uma coisa muito importante no grafite, tive dúvidas a respeito de como ficaria essa questão no caso de trabalhos contratados nos quais, em tese, o autor não tem liberdade para criar livremente e perguntei a Luiza a respeito:

Luiza: A pessoa tá no direito dela de não aceitar. É dona do muro. Sim? Beleza! Não? Beleza, também!". Pagando, já é uma coisa que já ta tratada e tudo mais, e aí vai partir realmente daquilo que ela queira, assim. Isso é normal de acontecer. Você não tem um chefe lá, que fala: "Não, faz desse jeito, assim..."?..

Por outro lado, existem grafiteiros que se incomodam com a forma com que lidam com seu trabalho quando ele é feito de forma comercial, uma vez que isto acaba por interferir na capacidade criativa. Assim, elas discutem como é a questão de poder criar ou executar o trabalho da forma com que julgam mais adequado versus a necessidade de entregar aquilo que o cliente pede:

(...) fazer muito por conta disso, porque é um trabalho encomendado por outra pessoa, né, então, aí, eu entrei no acordo com a dona da casa... Você acaba cedendo um pouco, porque o muro é da pessoa, o negócio é dela... Aí eu queria fazer uma outra coisa, mas, aí, acabei aceitando as sugestões

dela, mas, no final a gente chegou numa resolução que ficou interessante pros dois lados. (Elisabeth)

Depende... eu, por exemplo, eu não gosto de trabalhar com comercial. (...). Agora, se você falar comigo assim, Regina, eu quero que você faça um grafite para mim lá no lugar, você faz? Faço. Então, eu não ligo para fazer o que quiser, que seja um tema que eu possa mexer, eu faço. Por exemplo, mas faz assim como? Do seu jeito. Beleza. Agora, se você falar, investe aqui. Não, eu não faço. (Regina)

Mas sempre que você fala... (...) por exemplo, um projeto meu, tô no muro que eu tô fazendo por minha conta, com meu material, não devo nada a ninguém... eu faço o que eu quero. (Letícia)

A precificação é feita por área a ser ocupada pelo grafite, somado com o material mais um cachê para remunerar o trabalho do artista. Mesmo assim, como nos contou Betânia, ainda há muita gente que espera que a grafiteira trabalhe de graça porque ela faz seu trabalho na rua de forma espontânea. Nesse aspecto, quando o ponto é muito bom, algumas acabam cedendo porque o que deixam de ganhar em cachê ganham em visibilidade, aspecto importante para angariar trabalhos futuros.

Porque o ponto era muito bom. Muita gente. Então a gente sabia que por um lado a gente ia perder, mas, por outro lado, a gente ia ganhar. Assim, nessa questão de visibilidade e tal. (Luiza)

Inclusive os trabalhos feitos espontaneamente, além de terem o lado recreativo e de expressão, também visam ser uma espécie de cartão de visitas da grafiteira pela cidade.

Deixa eu entender então. Deixa eu ver se eu entendi. Você faz esses desenhos pela cidade e eles funcionam como um cartão de visitas, para que as pessoas entrem em contato com você e encomendem um trabalho seu?
Betânia: Sim, basicamente isso .

Serem trabalhadoras intermitentes e estarem na informalidade as faz estar numa constante incerteza financeira.

Elisabeth: Não dá para prever... Como é que vai ser mês que vem? E se eu ficar doente, quem é que vai pintar para mim? Quem é que vai produzir para mim, gerir... se eu faço tudo sozinha?!

Por fim, Luiza revela que essa situação financeira funciona como desincentivo em muitas trabalhadoras:

Eu: Pela questão até, pela questão do dinheiro...
Luiza: É... Eu, assim, eu acho que todo o grafiteiro já pensou isso, em desistir, sair do grafite.

Essa situação é a mesma que Lazzarato (2010) aborda quando escreve a respeito da crise do capitalismo atual, em que há o surgimento do homem endividado, num contexto em que não há empregos para todos e a maioria é empurrada para trabalhos precarizados, como fazer grafite. As oportunidades são escassas, mas ainda existem, e as principais envolvem fazer fachadas comerciais e lecionar oficinas. Existem também as atividades relacionadas que, no caso de Regina (Figura 13), seria trabalhar em uma loja que vende artigos para o grafite.

Tem muito essa coisa da fachada comercial. Às vezes a pessoa tem, por exemplo, a gente passa num café: “Ah, quero fazer um... Dar uma cara nova, aqui, nesse café, aí, com o grafite”, aí ele pode ser tanto um letreiro, quanto aquela coisa do designer de interior mesmo, sabe, de repensar o espaço(....).. E, fora essa coisa da pintura, tem a questão da formação na área, né... (...) E, aí, a galera procura muito. É oficina de grafite, e eu dou em dois lugares diferentes. (Letícia)

Mesmo que você pode pegar, por exemplo, no grafite, um trabalho de marca e fazer um retorno que vai ser muito bom, nesse mês você pode não fazer; no outro, você pode fazer de novo; no outro, você pode fazer... então, eu não conseguiria ficar hoje assim, porque, enfim, até porque, tem minha casa, (...) ...tem as contas chegando todo mês, então é difícil. (Luiza)

Figura 13 - Regina no muro



Fonte: Dados da pesquisa

Letícia nos conta, também, que o grafite, além de exigir bastante tempo de dedicação artística, depende igualmente de muita dedicação financeira, uma vez que, como estamos discutindo, obter remuneração com tal trabalho é algo difícil:

A gente fica andando o dia inteiro para colar em tudo que é buraco. Então, a gente perde um dia. E o grafite, você pode ter um, dois, três dias... então assim, você requer um tempo aí. E até por outras obrigações de vida mesmo; a gente precisa trabalhar, fazer outras coisas... então, são coisas que também estão no nosso cotidiano que impossibilita um pouco dessa dedicação. Só que, ah, o grafite é muito legal, ele é muito bonito, só que o grafite, ele é caro. Ele não é uma arte barata. (Letícia)

Eu: Quanto é uma lata de spray?

Luiza: A lata mais barata que a gente tem hoje, que ela é nacional ela é R\$ 17,90. Aí vai de R\$ 17,90 até R\$ 27,00. Para você vê, se eu for fazer um trabalho, e eu preciso de 6 cores, que é o mínimo, olha como que é caro, vamos colocar aí, R\$ 20,00, dá mais de R\$ 100,00. É um trabalho caro. Eu, se eu pudesse, eu fazia muito mais oficinas, muito mais.... abraçaria muito mais de comunidades. Só que é uma coisa que a gente não tem como bancar do próprio bolso.

Uma das coisas que Letícia pondera é que, durante essas interações com clientes, às vezes ela sente que lhe falta certo conhecimento gerencial para saber lidar melhor com certas situações:

Eu acho que, às vezes, é um lance de um boa comunicação... Porque cê também, você faz tanta coisa, cara... Você tá pintando, mas, além da pintura que você faz no muro, você tem que ter uma comunicação com o mundo, sobre o que você tá fazendo. Então, muitas vezes eu recebo propostas de trabalho: "Ai, eu quero... você podia pintar minha fachada tal", ou "Eu queria desenvolver um trabalho com você", mas, às vezes, eu não tenho habilidade da comunicação, para desembolar esse tipo de trabalho, ou, às vezes, são aqueles trabalhos que estão ao redor do fazer artístico, que é uma comunicação, uma publicidade, um plano de negócios... que é esse tipo de coisa, assim, que é organizar, é: "que produto você vai fazer, para levar para qual feira?", esse tipo de coisa... Eu sou péssima com isso. Eu fico um tempão pintando, aí depois que eu termino as pinturas... além das pinturas mural, tem as minhas pinturas de tela, né, aí eu fico: "Para quem que eu vou vender? O que é que eu vou fazer com isso? Como é que vai sair? Quando é a exposição? Quem que faz isso junto comigo?"... É um desafio! (Letícia)

Betânia possui uma loja virtual em que vende produtos inspirados em seus grafites. Além disto, ela realiza bazares algumas vezes ao ano para vender os mesmos produtos.

Isso... na verdade, assim, eu... eu... a loja veio da seguinte forma: eu faço duas vezes no ano, o bazar do bolinho. Esse bazar acontece perto do dia dos namorados e perto do Natal. O próximo vai ser no dia 16 de dezembro. E aí, nesse bazar é a data que a gente mais consegue vender os produtos da marca bolinho em um preço normalmente menor que o da loja e...é meio assim, um encontro, das pessoas que gostam do bolinho. No último bazar (hoje a gente tem uns 40 produtos diferentes) e... nuns 4 anos de bazar, a gente tem na faixa de 3 mil pessoas. Aí, são pessoas que vão, porque gostam do bolinho, e ela não vai só comprar e ir embora. Então, ela vai lá passar o dia, então a gente tem algumas atividades, sei lá, cartão do bolinho para você pro dia dos namorados... então tem cartão pro dia dos namorados, coisas de colorir, gente pintando a mão, pintando o rosto com o bolinho... você podia levar a camiseta lá e estampar gratuito e, eu sempre pensei em atividades legais para fazer junto assim no bazar.

Quando perguntada a respeito de viver exclusivamente do grafite, Elisabeth (Figura 14) nos conta:

Se você quisesse, sei lá, largar seu emprego para poder viver disso...

Elisabeth: Eu tava assim, até pouco tempo. Eu entrei no CCBB, porque eu preciso cumprir estágio da faculdade, e porque te dá uma segurança, porque viver... Eu tenho a [loja] e a [loja] não só o grafite, mas os produtos que são criados através das intervenções, né, camisetas, as canecas e tal, que tem, que vêm as referências das inspirações do que eu produzo na rua

viram produto. Então, eu tava, assim, sei lá. Tem maior tempão que eu não tenho trabalho de verdade, assim. Tava com isso. Com os editais que eu passava, os trabalhos comerciais, os eventos, as telas que eu vendia, os produtos que eu vendia. Eu tava de boa até aí.(...) E aí eu consegui unir as duas coisas, que era a intervenção, ela divulgava o meu próprio trabalho... A pessoa via o muro, e ela olha: "Tenho a camiseta daquilo que tem no muro". Então, é uma autodivulgação, do meu trabalho. E... Quando eu fiz as camisetas "Brasil Indígenas", por exemplo, ficavam: "Oh, aquela menina que faz as índias"... E aí a pessoa já conectava uma coisa com a outra, então, meio que um marketing, né?!

E, pensando em possíveis conceituações de grafite, a fim de entender seus sentidos e narrativas frente a subjetividades capitalísticas, Luiza nos conta que, para ela, grafite é expressão. Não é uma coisa homogênea porque cada um tem coisas distintas para mostrar, de sentimento, de contexto que se expressa em uma mensagem diferente.

E Letícia (Figura 15) completa, a respeito das conceituações do grafite.

Eu lembro de várias situações, de quando eu era mais nova, de um certo medo: "Ah, eu tenho que usar a lata. Se eu não conseguir usar a lata, eu não tô fazendo grafite"... Com o passar dos anos, trocando muita ideia, com muita gente e ficando atenta, eu fui me desprendendo um pouco deste estigma, também, do que é arte urbana, do que que é o grafite, e fui vendo que eu posso fazer o que eu quiser. Se eu quiser pintar com o dedo, e eu falar que é grafite, é grafite, e ninguém pode falar que não é, saca?! (...) Eu bebo muito nisso da cultura do Hip-hop. Eu acho que existe arte urbana, que existe pintura mural, existe tudo isso, mas existe a raiz, lá, que é o grafite, que é a cultura de rua, né. Que fala da juventude que é morta cotidianamente pela polícia, que fala de preconceito contra a população negra, do racismo, da violência, das diversas diferenças sociais, é... E aí, eu acho que toda a cultura, toda arte no espaço público é, por si só, um ato de resistência, fraga?! Não precisa – Hoje em dia, eu sou mais tranquila com isso – mas, nesse sentido, não precisam estar escritas, lá, uma frase que faça uma menção direta contra o sistema ou contra o machismo. Eu acho que o ato, só o ato de eu tá pintando, deu tá pintando um rosto feminino e deu ser mulher pintando na rua, já é um ato político, um ato de resistência.



Fonte: Dados da pesquisa

Observam-se diversas oposições nas falas das grafiteiras. Por um lado, está o grafite feito “por amor”; por outro, há o grafite que deve ser feito de acordo com o mercado, precificado, negociado com o cliente – mesmo que nessa negociação se perca a parte de criação livre da arte, que fica prejudicada quando o trabalho é realizado de forma paga.

Quanto a este aspecto, há incipiência em relação a aspectos de gestão. Essa incipiência não quer dizer que elas não existam, na formas de táticas dos negócios ordinários (CARRIERI; PERDIGÃO; AGUIAR, 2014), e sim que seguem uma lógica diferente do usual das relações capitalistas. No entanto, é esse tipo de relação que elas buscam quando me pedem, por exemplo, para que eu elabore um plano de negócios para o grafite delas.

De acordo com Carrieri, Perdigão e Aguiar (2014):

a gestão ordinária, [é aquela] que foge aos parâmetros gerencialistas ao focar o cotidiano do homem comum que administra negócios ordinários, os empreendimentos familiares, com suas relações sociais estabelecidas, sua forma de organizar seus negócios, suas estratégias de sobrevivência, seus usos e sentidos dos espaços – de negócio e de família – e a rede de relações tecidas por eles (p. 698)

Observa-se aspectos da gestão ordinária nestes negócios o tempo todo: na forma como compram, como desenham, como ocupam o muro, como se relacionam com seus clientes, como relacionam-se umas com as outras, dentre várias outras possibilidades de se pensar a gestão. A gestão ordinária lança luz sobre o fazer cotidiano dos pequenos negócios, como no caso das grafiteiras, em que o seu fazer cotidiano está profundamente imbricado com quem elas são e na interação entre elas e o grupo.

Luana chama a atenção para o fato de algumas manifestações estarem ganhando força em detrimento de outras. Isso pode estar remetendo a uma pressão do mercado por uma determinada expressão, deixando à margem aquilo que não se encaixa nela.

Elisabeth traz à baila o tema de o grafite ser uma espécie de arte democrática por estar na rua. No entanto, estar na rua não significa que todos têm acesso a ela, uma vez que isto não é condição suficiente para consumo da arte.

Então, o grafite dá acesso a qualquer pessoa. Qualquer pessoa tem acesso à arte, sabe? Não tem nenhum curador dizendo, ali, o que que é bonito, o que que é feio, para colocar ali dentro da galeria. Não tem isso, na rua... Tem aquele cara que vai achar ruim e vai achar que não tem que tá ali, mas tá ali, amigo, sinto muito, entendeu... Então, a minha mãe, uma pessoa que nunca vai na galeria, ela sempre fala de um grafite que ela viu na rua, né... E quantos trabalhadores não tem essa mesma coisa, então o grafite é acessível para todo mundo. Isso é muito bom. Acho que é uma das coisas que eu mais penso, agora que eu tô trabalhando lá, então... (Elisabeth)

Para Elisabeth, o grafite é uma forma de expressão. Ela não está preocupada em fazer algo que se encaixe a uma demanda, e sim em tornar seus produtos passíveis de venda, conforme:

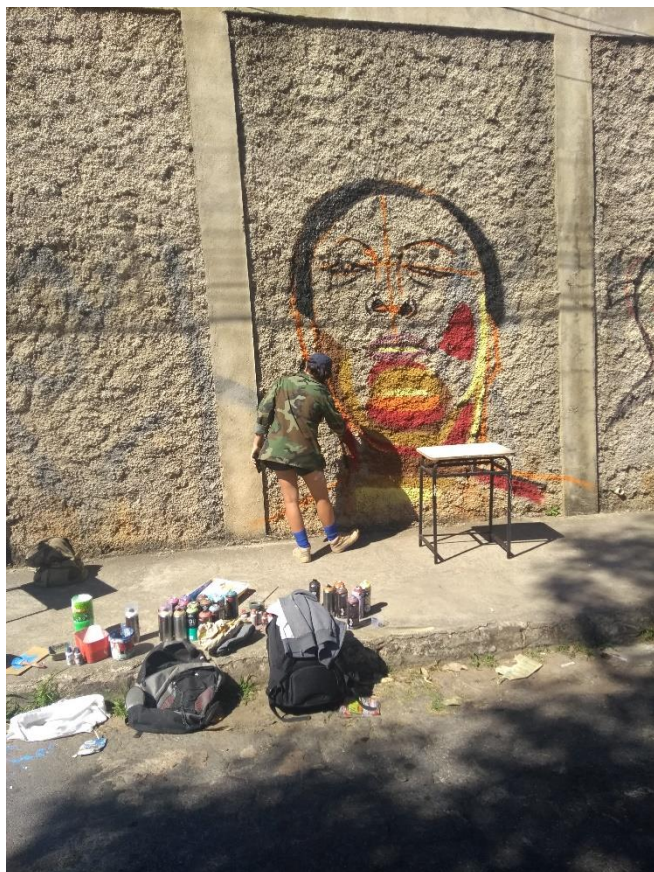
Elisabeth: Eu comecei... Eu já desenhava, né, no início eu desenhava no papel. Então, eu já desenhava muitos rostos de mulheres, com marcas no rosto. Aí, quando eu fiz artes visuais... é ... Eu fui questionada sobre o que significava isso, né... Qual que era o significado, qual que era a mensagem que eu tava passando, e, nisso, tá sobre cultura indígena. Eu tenho descendência indígena. (...) Então, fui pesquisar sobre isso, sobre as pinturas faciais, quais os significados dessas pinturas, né, para cultura de cada etnia... E comecei fazendo lambe-lambe com isso. Dentro dessa pesquisa sobre a cultura indígena, eu fui começar a ver como que as pessoas enxergam os indígenas, né, que é desde o descobrimento de Cabral, entre aspas, até o estereótipo que teve o indígena, até hoje, né: da exotização, da mistificação, de como que é lindo, de como que todos vivem em lindas florestas, pelados e correndo, né... E resolvi usar isso nos meus primeiros lambes-lambes.

O grafite e outras expressões artísticas, segundo Guattari e Rolnik (1996) e Lazzarato (2014), são úteis ao capitalismo, uma vez que, de acordo com esses autores, o capital sempre precisa de um território que não fosse o do mercado porque, apesar de o capitalismo fazer a economia, desfaz a sociedade. Assim, é necessário algo que a priori seja desligado do capital para produzir uma subjetividade que supere esta mazela.

No capitalismo, a produção de subjetividades se dá via dois processos complementares: sujeição social e servidão maquínica. Os maquinismos invadiram a vida cotidiana e também a forma de fazer grafite. A cultura popular está destinada a desaparecer frente às subjetividades capitalísticas e a serem substituídas por uma frente padrão-consumo. No âmbito do grafite, podemos perceber isto na medida em que há uma crescente profissionalização e uma busca por formas de angariar e agradar possíveis clientes.

Pela sujeição social, há uma forma serializada de ser mulher: dentre outras, ela é preferencialmente aquela que pertence ao lar e cuida para que ocorra a reprodução e manutenção da força de trabalho (FEDERICI, 2017). No entanto, as grafiteiras vão contra isso ao buscarem se apropriar do muro. O machismo vigente está posto no funcionamento da máquina e ir contra isto é uma forma de resistência. Ser melhor do que os homens em qualidade técnica é algo que lhes confere credibilidade frente ao trabalho desenvolvido por estes. Apesar de tentarem resistir, acabam cedendo ao abdicarem de suas formas de se vestir, por exemplo, para se protegerem dos homens.

Figura 15 – Letícia no muro



Fonte: Dados da pesquisa

Por situar-se na cidade como algo referencial e identitário, Baudrillard (1979) considera os grafites como oposto às propagandas, pois estas uniformizam as pessoas para o consumo. O grafite une as pessoas em torno da *crew* e das características desse grupo. Essas inscrições são feitas por alguém, ao passo que a propaganda é feita para ninguém, uma vez que ela é um discurso de massa.

Para Guattari e Rolnik (1999), o lucro capitalista é produção de poder subjetivo. A subjetividade está em todos os registros do social e material. A singularização é quando o indivíduo se reapropria dos processos de subjetivação, e a subjetividade capitalística é uma forma mais ampla da produção da subjetividade. Ainda, para esses autores, não há sistemas de centralização ou controle das produções artísticas porque elas precedem de agenciamento de enunciação. A criação é sempre algo dissidente, transindividual e transcultural. Ocorreria, então, uma dupla opressão do CMI: 1) repressão direta no plano econômico e social; 2) produção de uma subjetividade industrializada e serializada numa lei universal, reduzindo os indivíduos a engrenagens.

Para Carvalho (2015), a subjetividade, no contexto da sociedade do consumo, possui uma função da dupla: colocar os indivíduos em uma relação em que seus modos de existir são moldados numa sociedade em que tudo se torna objeto de consumo, as próprias pessoas inclusive; e conectar os indivíduos e estimular relações de consumo. Assim, cada vez que o sujeito consome, recria formas de ser, e tudo se subjetiva.

Portanto, observamos como as grafiteiras se organizam, como produzem seus grafites, como os comercializam, como se relacionam com a cidade e com os clientes. Passemos agora a tratar de uma outra faceta desta realidade: a discriminação sofrida neste meio, importante fato observado em campo e que detalharemos no capítulo seguinte. Tal discriminação diz respeito a ser mulher, estar na rua e ser grafiteira.

7 DISCRIMINAÇÃO

Se no cotidiano observamos como as grafiteiras organizam suas atividades, é durante a execução delas que vemos também diversas situações de discriminação que enfrentam. Neste capítulo, iremos nos debruçar sobre alguns desses episódios.

A grafiteira Regina e seu esposo possuem uma loja que vende materiais para grafite no centro da cidade de Belo Horizonte. Ambos dividem o atendimento aos clientes, principalmente quando a loja está cheia. No entanto, Regina observou que é preterida pelos clientes, que preferem ser atendidos por um homem, julgando que ele, pretensamente, teria maiores informações a fornecer do que ela.

O trabalho feminino no grafite é o tempo todo marcado por uma busca de legitimidade não só no âmbito artístico como também no uso do espaço urbano, que é negado à mulher. Exemplo disso são os eventos de grafite destinados apenas às meninas que, simbolicamente, representam uma apropriação da rua e uma manifestação de que o grafite pode, sim, ser algo feminino. Esses eventos visam suprir uma lacuna evidenciada pela baixa representatividade feminina em eventos de grafite (MORENA, 2009). Às mulheres é negado o espaço no grafite não só não sendo convidadas para participar do evento como tendo participação reduzida quando o são. Muitas das vezes, a elas é destinado, ou imposto, um espaço menor no muro, com outros grafiteiros tentando tomar seus materiais. A este respeito nos conta Luiza que, em um evento, houve uma situação em que perguntaram a ela se iria usar o espaço todo do muro destinado a ela. A pergunta se justifica, pois queriam ocupá-lo; e a negativa foi sua resposta. Em outra situação, um homem pegou uma lata de tinta emprestada com ela e não tinha intenção de devolvê-la, como se para ela aquele material não fosse tão importante quanto era para ele, como se seu trabalho fosse menos relevante.

De acordo com Kuster (2017), a discriminação contra as mulheres começa na sociedade, uma vez que é a partir de um conjunto de símbolos partilhados que se estabelece a similaridade entre os indivíduos e a construção de vínculos que unem as pessoas em diferentes grupos.

O medo de sair de casa e ser agredida é mencionado tanto por Luana quanto por Elisabeth. De acordo com Kuster (2017), o Brasil é o quinto país do mundo em número de feminicídios e mais de 80% das mulheres têm medo de sofrer violência sexual. Cabe dizer que é muito comum no grafite a realização de *vandals*, que são os

grafites feitos de forma clandestina, principalmente à noite. No entanto, como reflexo dessa apreensão, muitas delas relatam que evitam sair à noite, mesmo que em grupo. Assim, elas realizam seus vandalismos de dia.

Uma parada difícil, é a vontade maior que eu tenho de sair para rua para pintar nas toras, tipo, e grafite é isso, né véio, também, mas eu não faço, porque se eu sair para rua, de noite, para pintar, eu corro vários riscos, então, assim, eu só vou quando eu estou de bonde. Quando eu tô sozinha, eu não vou. E se for só mulheres, a gente passa por mais dificuldade ainda.
(Luana)

Luana comenta que se vê tolhida em realizar seu projeto de grafitar muros durante a noite, sem autorização, e que não o faz por ser mulher e ter medo dos perigos noturnos a que uma mulher está sujeita. Uma alternativa a isto seria sair em grupos, mas com a presença de homens, uma vez que uma turma formada só por mulheres ainda sofreria riscos.

De acordo com Betânia, ainda há muitas pessoas que buscam os trabalhos das grafiteiras de forma gratuita por não entenderem que aquele deve ser um trabalho tão remunerado quanto qualquer outro. Isto remete a uma posição burguesa de que as mulheres não trabalham e que as tarefas que fazem são artesanatos, logo não passíveis de remuneração ou merecedoras de remuneração precária. Isto, de acordo com Federici (2017), tem suas origens no nascimento do capitalismo, quando às mulheres foram relegados os afazeres domésticos e o cuidado com os filhos e marido, sendo desprezadas todas as outras atividades que fugiam a essa perspectiva. Assim, o grafite dessas mulheres não seria considerado um meio de vida – uma vez que a tarefa das mulheres na sociedade não seria este, e sim o de reprodução da mão de obra.

Uma das grandes dificuldades da mulher no grafite é estar na rua. É justamente a ocupação desse lugar público que aparece como um dos maiores desafios no discurso de outras mulheres. Estar na rua é estar em um espaço hostil, em que não se é reconhecida pelo seu trabalho, e sim pelo seu corpo. Por isso, em alguns momentos, elas preferem se vestir com uma roupa que esconda mais os seus corpos para poderem trabalhar em paz. Devemos nos lembrar que, para as mulheres, não é destinado o espaço do público, da rua, e sim o do privado (SCOTT, 1989, TIBURI, 2018), logo, estar na rua é uma constante luta (Figura 16).

Figura 16 – Grafite em execução



Fonte: dados da pesquisa

Outro desafio com o qual as grafiteiras têm que lidar é com a sua objetificação, quando seu trabalho é menosprezado e a atenção é desviada para seus corpos. Letícia nos conta sua experiência a respeito:

Tem o do Fulano de Tal, tem o do cara, que às vezes é o **que tá mais preocupado em olhar para sua bunda, que pro seu trampo**, que nem, agora, não a ação de rua. Eu pintei domingo, aí, ontem, eu recebi uma mensagem de um cara, tipo assim: “Ah, achei sua calça muito legal. Você já pensou em pintar com um homem?!”

Neste excerto, Letícia nos conta como foi assediada por mensagem ao estar pintando, ao receber uma cantada por ter sido vista durante a execução de um trabalho. O trabalho em si não foi elogiado, apenas foi mencionado o seu corpo. Sobre isto, ela comenta que, no começo de tudo, as mulheres, para grafitarem, precisavam

se vestir quase como garotos para serem aceitas nas ruas; só com o tempo, essa visão foi mudando e as mulheres puderam se vestir normalmente.

Dez anos atrás, (...) as meninas não se vestiam, as mulheres (...) não se vestiam como se vestem hoje.... é... para elas serem minimamente aceitas e também, tinha que usar outro tipo de roupa... era... muito larga. Era como se fosse um uniforme de menininho assim... que que a cultura consegue, tipo assim.... se você tem a vontade de colocar um short curto, de colocar um vestido, porque é um universo muito machista e muito violência, né?! É muito violento. Então, assim.... se você tem a vontade de colocar um short curto, de colocar um vestido, porque é um universo muito machista e muito violência, né?! . (Letícia)

Acerca desse ponto, ela reflete sobre como pode representar tanto uma libertação do modo de ser vestir imposto às mulheres como também uma negação da possibilidade de exercer a sua feminilidade, uma vez que ela era interpretada de outra forma:

O lado, tipo assim... porra, será que tipo assim, será que se eu ficar de short curto, você tem que ficar achando que eu tô querendo dar para vocês? Que eu sou puta? Será que eu não posso tá de short curto, por tá de boa no meu trabalho, sem ninguém tá me lembrando de tá lá?! (Letícia)

Além de ter sido procurada por um suposto artista que embutiou um suposto convite para parceria com um comentário de baixo calão, Letícia ainda reflete sobre as pressões sobre o vestuário. Para uma grafiteira, pintar também é ter que se camuflar em um ambiente extremamente masculinizado para ter condições de realizar seu trabalho. Em um primeiro momento, ela nos conta suas experiências como se a situação atual fosse diferente do passado e aponta a possibilidade de vestir-se fora de um padrão esperado para as mulheres como uma via de libertação de padrões pré-estabelecidos. Depois reflete que, como isto é compulsório, não se trata de uma libertação, e sim de uma imposição para legitimar-se no meio. Apesar de referir-se a um tempo passado, notei, dias depois desta conversa, que ela foi pintar em um evento com um vestuário diferente do que usava antes, com roupas mais masculinas e que mostravam menos seu corpo. Estaria ela tentando se defender de novas investidas grosseiras? Registrei esse episódio em meu diário de campo:

Cheguei no viaduto por volta das três e o local estava completamente lotado. Havia pessoas vestidas de todas as maneiras. (...) Ela [Letícia] estava grafitando em uma das pilastras do palco. (...) Pequeninha, ela estava se vestindo igual a um menininho. Medo de ser assediada igual na Praça da Liberdade, talvez? Coincidência? Não sei e achei rude

perguntar. Mas eu achei que, de longe, ela estava igual a um garotinho, diferente da forma como ela se veste habitualmente. (...) O duelo de MC's me pareceu o evento que dá menos estrutura para o grafiteiro. Provavelmente porque o grafite ali não é o foco, ele está ali porque é um dos elementos da cultura hip hop, mas a estrela da tarde é o rap. Curiosamente havia também duas malabaristas seminuas. (Página 1, caderno de campo nº 3)

O duelo de MC's é um evento de rap em que várias duplas de cantores se desafiam em um jogo de rimas, que se repete em várias rodadas eliminatórias até que se chegue a um vencedor. Geralmente há um grafiteiro durante esses eventos porque o grafite, assim como o rap, é um dos elementos da cultura hip hop. A Praça da Liberdade foi palco do assédio sofrido inicialmente por Leticia. As duas malabaristas seminuas me fizeram refletir se a presença feminina ali representava uma conquista para as grafiteiras ou se era mais uma forma de objetificação da mulher.

Pergunta: Qual que seria o problema, de estar, sei lá, com uma outra roupa diferente, estar bebendo cerveja...?

Elisabeth: Com o passar do tempo, a gente vai percebendo cada vez mais isso, né, mas é... Nós somos tratadas diferentes o tempo todo, na vida e no grafite também. Os meninos têm uma postura, né... A galera do hip-hop tem uma postura... Os machão, os descolado e tal. E a menina, para se inserir naquilo, é sempre muito mais difícil. Então a gente sempre fica fritando sobre: **“Mano, eu não posso ir de short, porque os caras vão ficar olhando para minha perna, e não pro meu trabalho.”**

De forma semelhante, Elisabeth também traz o tema de um suposto código de vestuário no mundo do grafite, conjugado a uma invasão de seus corpos. A este desconforto, Elisabeth soma sua revolta com o fato de que as oportunidades de participarem de eventos ficam concentradas nas mãos de poucos homens:

Ninguém vai querer... Eu não vou querer continuar pintando, se toda vez que eu vou pintar, eu tenho que escolher a roupa que eu vou. Não dá vontade de continuar. Outra coisa que a gente sempre fala é que não dá vontade de continuar toda vez que a gente vai ver um evento e tem os mesmos caras: “Eu não vou conseguir entrar nunca nessa lista, né?!”. Não te dá vontade de continuar. (Elisabeth)

Observei ainda algo bem forte, que é o fato de homens sempre acharem que sabem mais que as mulheres ou que podem explicar algo para elas (*mansplaining*) (KUSTER, 2017). Por diversas vezes, notei homens arrancando latas de spray de mãos de meninas com o triplo de tempo de experiência do que eles para ensinar como se segura uma lata. Em um evento da Praça da Liberdade, vi isto acontecer e notei também outro grafiteiro, que não estava usando máscara de proteção, brigar com

todas as meninas dizendo que nenhuma delas - como se fossem apenas elas- as que estavam ali sem o equipamento de segurança.

quando a gente tá fazendo um trabalho e os caras sentam atrás para ficar olhando o que que a gente tá fazendo, né... para falar: “Ah, dá uma arrumadinha aí”, “Aqui, assim, tá torto”, ou pega a lata de spray, da sua mão, para poder arrumar.

Então, o ficar atrás das meninas serve não só para objetificá-las observando seus corpos como também para criticar seus trabalhos na menor oportunidade. No duelo de MC's, Letícia, que é muito pequena, pediu ajuda a um aluno dela para fazer a parte de cima do seu desenho. Foi o que bastou para que ele se apossasse do espaço, numa atitude machista, como se ele fosse o dono do desenho.

Interessante foi notar que, a partir deste momento, várias pessoas se aproximaram para perguntar para ele – e não para Letícia – diversas coisas a respeito do grafite: seu significado, suas cores, seu croqui. Sobre essa questão de menosprezarem o trabalho feminino em prol de um trabalho masculino, Luana também nos conta:

e o povo acha que foi menino que fez, que não foi eu, aí, assim, às vezes eu tô começando a riscar, nem terminei o rascunho, aí o povo chega e fala: “cê vai ser boa, um dia”, aí na hora que vê o trampo fala assim: “Olha, até que ela pinta”. Então, assim, o povo subestima muito, muito, muito. (...)Ah...é...uma outra coisa que fala, “nossa, seu traço é bom né?! Por ser mulher, tá muito bom!”.

Não só a presença da mulher na rua é questionada: seu trabalho também é julgado, conforme relato de Luana e Betânia, antes mesmo de ser apresentado. Já há a pressuposição de que o trabalho delas não será bom, ou ainda está em estágio amador, pois um trabalho como este desempenhado por uma mulher não pode ser bom.

Talvez porque eu não seja uma mulher heteronormativa, a relação que eles têm comigo é de um mano, eles me cumprimentam que nem um mano, eles falam de mulher comigo... Eu acho que por isso a relação deles é diferente. Talvez se eu fosse mais padrão, eu sofreria muito mais assédio por parte dos caras, que as meninas têm muita experiência de ser assediada pelos próprios grafiteiros, mas eu não vivencio isso. Não sei se é bom ou se é ruim. Ter que ser masculina, falar a mesmas língua do cara, pro cara te respeitar... Isso eu também acho muito escroto. (Luana)

Luana reflete sobre a possibilidade de estar mais integrada ao mundo do grafite estar ligada ao fato de seu visual e da sua orientação sexual, o que mesmo assim não ocorre sem sofrimento:

Você tem que trabalhar com escada... são coisas que para mulher são realmente mais complicado, assim. Eu sinto isso, de outros grafiteiros...na verdade assim.... não é preconceito, talvez é, não sei.... talvez machismo, não sei a palavra certa assim, mas eu sinto uma coisa ruim entre os próprios grafiteiros, mas não entre o público em geral. Então, assim.... (Betânia)

Que coisa ruim?

Resposta: De sempre.... de não validar o trabalho... de não validar de certa forma.

Betânia fala sobre a dificuldade de ser mulher e utilizar materiais essenciais para a pintura (spray e escada) que parecem não terem sido projetados para a anatomia feminina. Além disso, a seriedade e perseverança do trabalho feminino também são questionadas como algo que não vai além da influência masculina do parceiro.

Às mulheres são destinados certos estereótipos que não se confirmam dentro do mundo do grafite, como nos contam Betânia e Luana:

Você acha que por você ser mulher, mudou alguma coisa na sua trajetória? Teve alguma coisa que você deixou de fazer ou alguma coisa que as pessoas esperaram de você... alguma coisa que você teria feito diferente, se essa questão de ser mulher não tivesse presente?

Luana: Não sei assim.... eu acho assim, que com certeza, se eu fosse um homem, as coisas não estariam dessa forma, assim. Eu não sei te explicar exatamente o porquê, o que que faz acontecer essa diferença assim, mas alguma coisa me dá uma certeza disso. Eu sei que, muita gente.... outros grafiteiros, tem uma impressão assim, de.... a.... por ser mulher as coisas são facilitadas.... não tem uma punição assim.... as pessoas ainda acham que ser mulher é mais fácil. É isso que a gente ouve na vida. Ou que não tem uma punição, se alguma coisa acontecer... ou que vai passar polícia e vai deixar, não vai multar só porque eu sou mulher, alguma coisa assim. Mas, ao meu tempo de pintura, a gente já viu que a.... a punição vale por todos.

Betânia nos relata uma situação em que outros grafiteiros imaginam que haveria uma proteção, uma espécie de vista grossa do Estado em relação à prática do grafite não autorizado. No entanto, tanto Betânia como Luana já se envolveram em situações com a polícia por causa do grafite, indicando que o gênero não é algo levado em consideração no momento da aplicação das sanções da Lei de crimes ambientais. Além dessa visão, Luana nos lembra também outro clichê relacionado ao trabalho feminino, que diz respeito a ele ser exclusivamente associado à delicadeza. Durante uma aula de grafite, ela diz às suas alunas:

A oficina vai ter muito isso, vai ter linguagem de cada um mesmo e a gente trazer a nossa identidade pessoal pro nosso desenho. Porque o grafite coloca a gente muito em dúvida assim, de cores... principalmente mulheres que fazem letras... Não é mulheres que sabem fazer letras, é uma coisa muito diferente... .porque, sempre tem aquela coisa de achar que a mulher vai fazer a florzinha, fofinha, rosinha... e não é muito essa pegada. Claro que você pode fazer isso! Eu, por exemplo, tenho uma linha que é bem nessa pegada, que eu escolhi, que eu acredito, que eu gostei muito, sempre, dessa coisa do infantil, das crianças, das viagens, dos relatos das crianças. Então, foi por essa linha, que a gente percebe que a gente pode seguir qualquer linha, pode fazer letra e personagem, pode fazer só letra, só personagem. Então, isso é muito pessoal. (Luiza)

Neste trecho, Elisabeth reflete como as mulheres são caluniadas no grafite e como os homens que fazem isto não sofrem nenhum tipo de represália; pelo contrário, têm seu comportamento velado por outros grafiteiros. Caso haja algum tipo de reação, a represália se volta contra as vítimas, como continua Elisabeth em seu relato:

A gente vira a louca, a histérica, a feminista chata, né. É uma coisa que as meninas me falaram também: “Ah, mas eu não entendo por que vocês ficam com medo de, tipo, tá aqui nessa viagem, e tal”. Eu falei, tipo: “Meu, pensa em uma mulher, tipo, sozinha, com cem homens?!”, eu falei para eles, assim: você acha que eu fiquei à vontade? Como você acha que eu fiquei quando fiquei sabendo que ia ficar no mesmo apartamento que outros quatro caras? (Elisabeth)

Ao mesmo tempo que relata seu desconforto em dividir espaço com outros homens nessas condições de objetificação de seus corpos, ela relata como esta situação pode ser levada ao seu extremo, quando a mulher sai de seu protagonismo em relação ao grafite e vira mero suporte para as manifestações e dominações masculinas:

Aí, quando rola, é... quando eles dão visibilidade pras meninas, pelo corpo dela, ou para body painting, que é fazer o grafite na bunda da menina... (Elisabeth)

Pergunta: Quê?

Elisabeth: É assim que nós somos vistas. Aí, a gente não vai ser divulgada pelo trabalho foda que a gente faz. A gente vai ser divulgada no seu body painting. Vai ser divulgada porque tem uma menina pintando de biquíni, porque a gente tá pintando de shortinho. Então é assim que ganha visibilidade. É assim que eles vão ver nosso trampo.

Pergunta: E o que é esse negócio de grafite na bunda, miga?

Elisabeth: Existe body painting, né, que é uma coisa que os homens adoram, os grafiteiros, que é fazer a porra da tag deles na bunda de alguém. E aí eles dá aquela postadinha, aquela divulgada no grupo do Whatsapp, né, porque é arte, né?!

Além desta faceta da objetificação, Elisabeth lembra também a forma como as mulheres são representadas em alguns trabalhos de grafite feito por homens, de forma estereotipada:

Elisabeth: Exatamente. Então é assim que vai reforçando uma visão da mulher que a gente já vê na sociedade, normalmente. É assim que toda vez que a gente é representada, também, na imagem dum grafite... A mulher gostosona, né?! Quantas vezes cê já não viu grafite de uma mulher, e é aquela gostosa, aquele peito gigante, aquela cara sensual, e não sei o quê... É essa a nossa representação, né... Se a gente não for representada assim, para eles não interessa.

Letícia elenca uma situação semelhante, problematizando como esse tipo de situação impacta negativamente a carreira delas, dando a impressão de que seus trabalhos são menos qualificados em relação a outros, mais profissionais e desenvolvidos por homens:

Pergunta: Você já vivenciou situações de machismo?

Várias... Nem sei enumerar Ah, várias vezes já cheguei em eventos, e, às vezes, uma certa... O que que eu posso te dizer?! Qual seria a palavra?! às vezes, outro grafiteiro te dá uma fechada, assim, em você: "Você vai dar conta de fazer isso mesmo? Quer que eu te ajude? Tem certeza que você vai dar conta?", ou até mesmo estar fora de alguns espaços, por conta de uma certa panela masculina. Então, os caras vão fazer um evento e, às vezes, fazem na rua da sua casa, às vezes, fazem no seu bairro, mas, tipo assim, muitas vezes você não é considerada, porque lembram do grafiteiro: "ah, tem o grafiteiro pah, o grafiteiro tal". E, aí, às vezes, rola evento na sua cidade... Igual, por exemplo, ali em Contagem... quantos eventos já não aconteceram lá de, sei lá, trinta grafiteiros homens e duas mulheres pintando. É... O machismo institucional, de, tipo assim, quando rola o trabalho que é com, por exemplo, com o recurso, com a grana... eu não sei, assim... Eu acho que eu não sei... Não, mentira! Eu escuto relatos das mulheres: a gente tem mais dificuldade de acessar. Quando é estrutura, pá, com a grana, pá, tipo, assim, o trabalho profissional, no grafite, a gente acessa menos. Mas, aí, é um trampo voluntário, na brodagem, aí a galera lembra e chama, fraga?! Mas quando é a parada profissional, aí chama o grafiteiro top e tal, que tem o nome que vai dar conta do trabalho. Eu acho que esse tipo de machismo é mais difícil de lidar, do mercado de trabalho, mesmo, porque, para além da arte, da manifestação de pesquisa, né, que a gente faz, da intervenção... tem o lado do mercado de trabalho, que a gente enfrenta também, saca?! É claro que é para intervir, que é para mandar uma mensagem para cidade, que para ocupar os espaços, que é para colorir o mundo... É tudo isso, é essência de vida, mas também é mercado de trabalho, é um tampo, e aí as portas são mais estreitas para passar. (Letícia)

Santana Junior e Callado (2017) verificaram discriminação no mercado de trabalho devido ao gênero, com homens ganhando mais do que mulheres na mesma função, situação também observada no grafite.

Para Marina, essa visão machista das mulheres no grafite não se restringe aos grafiteiros: ela é reproduzida também por outras mulheres:

e acabou que eu abracei a causa uma outra arte de rua.... que ou eu tinha problema com as namoradas dos caras que elas achavam dentre outras coisas ou eu tinha muito problema com os próprios caras. (Marina)

Ao supor que mulheres grafitando estão ali apenas para paquerar os homens, reforça-se a mensagem de que o espaço ocupado pela mulher no grafite não é o profissional, e sim, no caso, é o espaço usado como uma estratégia de sedução. A respeito disso, Luana desabafa:

Eu cheguei a formar uma opinião, assim, que é difícil, mais pela questão de estar na rua, de estar exposto, sujeito a assédio, a todo tipo de agressão e violência, e as pessoas te ver como um pedaço de carne (...). (Luana)

Luiza pondera sobre como essa visão da mulher é relativizada: a mulher no espaço público, ou seja, as grafiteiras, no nosso caso, são vistas como objetos, mas as mulheres que vivem no espaço privado da casa, como as mães e as irmãs, devem ser protegidas dessa objetificação:

Aí, tinha um menino lá que nossa, ele falando ... aí, quando a gente começou a falar de mulher, a gente jogou para ele pensar se ele já tinha parado para pensar que a mãe dele é uma mulher?! Já olhou pelo lado que você também pode ter uma irmã?! Então assim, na hora que você tá falando com a mulher, é normal. O cara mexer com a sua irmã, você quer matar o cara. Então assim são todas essas conexões... aí eles param, ficando olhando... então assim, são as pequenas transformações que a gente vai construindo. (Luiza)

Regina também versa sobre o assunto, da pouca representação feminina nos eventos, da falta de oportunidades e do espaço a priori destinado às mulheres:

Por que? É óbvio que a rua tem seus perigos, né, mas era algo para além disso. A mulher na rua, não é legal. A mulher tem que tá dentro de casa. A gente tem que tá fazendo os afazeres domésticos, é... porque, eu acho que, historicamente... a gente tá na sociedade que é machista. Como o grafite tá dentro da sociedade, ele também vai ser machista. É...no quesito assim, dos termos de eventos, a gente vê eventos aí com uma quantidade de homens e poucas mulheres. É... quando tem mulher nos eventos hoje é.... atualmente, são sempre as mesmas mulheres.

Luiza atenta para o fato de que sua carreira não tenha sido afetada por um elemento importante no estereótipo do que é ser mulher, a maternidade, como Marina pondera:

Marina: abrir mão da vida dela, para marido, é para filho... então.... isso aí já tá na realidade, já tá na natureza...

Outra coisa importante na questão de gênero é notar a ausência da mulher mãe – representada apenas por Karina e só agora por Regina, gestante, pela não observação das crianças nos locais de trabalho e do desejo de ser mãe manifestado por Elisabeth entrecortado pela possibilidade de ser algo inviável devido ao estilo de vida. Por estilo de vida digo um trabalho cujo retorno financeiro é incerto. As que não têm filhos relatam preocupação justamente devido a esta instabilidade financeira, apesar de ponderar que conseguem se manter só com arte, que têm medo de virarem mães um dia e não conseguirem proporcionar tudo o que seus filhos precisam apenas com o grafite.

A maternidade parece ser fator bem preponderante na carreira das grafiteiras (ANTUNES; MARGARITES, 2017). Ao longo da minha pesquisa, só me deparei com uma grafiteira que também é mãe, Karina. Ela deixava de participar de vários momentos para cuidar da filha e, em seus relatos, sempre havia a preocupação com ela. Esta parece ser a situação de outras mulheres do grafite que são mães, conforme relata Luiza em uma retrospectiva das grafiteiras pelo mundo:

Então, todas essas mulheres elas têm a história de que já estão aí, há muito e muitos anos... tem a Cloe, muitas delas são mães também. A Cloe, por exemplo, ela tem dois filhos, ela é casada com um cara que é grafiteiro... então assim, eles têm uma marca juntos também e ela é uma referência nas letras e tudo mais e **ela continua aí, firmão. (...)** Rosa Wan, ela também tem dois filhos... e é muito legal, porque ela vai pintar e leva os filhos dela e eles ficam brincando de lego, eles ficam participando e ela coloca eles para pintar também.

Quanto a isto, Karina comentou que não podia sair para pintar em uma dada oportunidade porque já tinha prometido sair com a filha e que precisava estudar com ela. Tudo isso a estava deixando sobrecarregada, em conjunto com outros trabalhos que ela tinha que fazer como artista, o que mostra que o tema da dupla jornada também se observa no ambiente do grafite. Como, dentro do patriarcado (FEDERICI, 2017; TIBURI, 2018), o cuidado dos filhos é uma função feminina, não nos surpreende encontrar menção a isto neste meio. Karina é mãe independente.

Letícia, quando solicitada a dar palavras de incentivo a outras mulheres que queiram ingressar na carreira do grafite, fala em “tomar ela [a cena do grafite] de assalto”, dando a entender que esse espaço não é das mulheres e que a inserção nele não é fácil e nem consentida; daí a necessidade de entrar quase que por uma

imposição, uma persistência. Ela menciona também a questão de uma suposta rivalidade feminina, não existente no mundo masculino, que atrapalha a inserção e manutenção de algumas no meio, e a necessidade das mulheres de abandonarem este comportamento e ajudarem umas às outras, sobre o que Luiza também comenta:

R. Uai, o que eu poderia dizer, a minha vontade de dizer para o mundo, na verdade, é pras... Primeiro, que eu acho que é... dizer uma palavra de incentivo para toda mulher que tá começando a pintar e que tem o desejo de trabalhar com grafite e com arte urbana: não desista, se desprenda de todos os medos e preconceitos, assim... Se você tem alguma vontade de trabalhar com isso, comece, comece fazendo. É um papelão que você tem e um canetão? Começa no papelão! Depois você vai ter uma tinta guache? Vai na tinta guache! Um dia você vai ter condição de comprar uma lata de spray? Compara o spray e faz! Você vai ter um murinho da altura da sua canela? Faz nisso e vai... é tudo um progresso, dedicação. É muita dedicação, muito estudo, é muita persistência... E nunca – tem que dizer pras minas, assim, que estão no rolê – nunca deixar de acreditar no potencial delas, que a gente é de muita força, muita beleza e a gente pode tudo que a gente quiser, e que essa cena é nossa e **a gente vai tomar ela de assalto, aos pouquinhos. A gente já tá tomando.** As portas vão se abrindo, também. Eu acredito que, também, muita gente tem que vibrar, do bem... que as portas vão se abrir, sabe, e que a gente precisa tá junta, para que essas portas se abram, para que esse universo feminino... Acaba que eu, eu não falei disso, mas, infelizmente, também tem muito de uma competição, né...

Elisabeth, quando solicitada a fazer a mesma exortação, vai, em tom semelhante, de empoderamento feminino:

Elisabeth: Sim. Pras mulheres do próprio grafite, da própria cena, porque isso traz uma força para elas: “Olha o que eu consigo fazer”, “eu sou capaz de fazer isso”, “consigo viver do meu próprio trabalho, viver da minha própria arte”, já empodera a mulher, desse jeito, assim como eu me sinto empoderada fazendo o que eu faço. E para quem vê também. Uma coisa muito massa que rolou naquele muro da Deusa, é que eu tava pintando o rosto da mulher, primeiro, então só a cor de pele dela, e um grupo de mulheres parou e falou: “É da mesma cor que eu. Olha que linda, é da mesma cor que eu”. E ela parou e ficou na frente. Tem uma foto linda que a Lígia tirou, que é a mulher, assim, na frente do grafite, falando: “É da mesma cor que eu, eu tô representada, ali. Eu tô me vendo, ali.”

Ainda sobre as dificuldades encontradas pelas mulheres no mundo do grafite, Elisabeth diz:

Elisabeth: E aí, nosso trabalho **tem que ser duzentos por cento melhor que o dos caras, para gente ganhar visibilidade.** Você tem que ser muito foda, para poder ganhar visibilidade. E os meninos, principalmente em BH, estão Tateando, ainda, para começar a entender essas questões, entender como nós somos vistas, entender como que eles colaboram para essa visão. Eles estão aprendendo, ainda, começando, sabe, e isso é muito chato.

Na fala dela, temos que o que insere e mantém as mulheres na cena do grafite é o seu talento e técnica, uma vez que esse espaço é negado a elas de outras formas. Um exemplo dessa soberania masculina pode ser encontrada no relato de Elisabeth, que foi pintar em um espaço que só tinha outros homens, o que ela encara como um desafio que a impele a continuar:

Elisabeth: Muitos não existem mais. O meu é um deles. E aí tem o da UFMG. Ele é bem maior. Ele tem uns três, quatro metros. O outro era baixo, tinha dois metros, no máximo. Aí eu lembro desses dois momentos, que foi um desafio que me deu vontade de continuar, mas também que te dá muito medo, né... que é a quantidade de homens mais velhos que tem no grafite. Então, todo mundo que eu pintei naquele dia, no Telas Urbanas, eram caras que há vinte anos já pintavam. E, o muro que eu tava, só tinha homens.

Ela também relata uma situação de assédio e menosprezo da sua capacidade. A estratégia adotada por ela, neste caso, foi ficar próxima a uma outra mulher:

Eu fui pintar e um cara, literalmente, sentou atrás de mim, na calçada, para fazer vários nadas, enquanto eu tava pintando. Aí eu: “Tudo bom?! Vamos sair daí de trás?”, aí ele “Ah, cê não quer ajuda, não sei o quê?”, e eu: “Não!”. E ele: “E aí, você veio para cá sozinha? E o seu namorado, o que ele achou?”. Aí eu falei: “Eu não tenho namorado e, se eu tivesse, ele não tinha que achar nada”, aí ele: “É por isso que não tem namorado, né?”... “Para ter um namorado cuzão, assim, eu realmente não quero ter”.

E sobre papel esperado para as mulheres, ela comenta:

Elisabeth: Tem um estereótipo. Com tudo tem um estereótipo, e com o grafite não é diferente. Se tem o estereótipo **da sociedade, no nosso dia a dia, não vai ser diferente no grafite, né. Então, toda vez que um tiozinho te vê pintando, vai perguntar quem que você tá ajudando**, e não se o grafite é seu, né. Então, é desse termo, “à margem”, e deu certo, né?!

Luiza, que é professora de diversas oficinas de grafite, ao ser perguntada sobre o baixo número de grafiteiras, comenta sobre as possíveis razões:

Luiza: Eu acho, que ainda hoje, é ainda por falta de coragem. De não saber como que eu vou chegar e pintar. Como que eu vou ficar na rua sozinha? Como...às vezes, até um certo medo, sabe?! Ah, mas eu não tenho ninguém para ir comigo... e aquilo, a pessoa vai, não se encorajando. Eu ainda acho que é muito por causa disso. Porque, por mais que material é caro, é isso, é aquilo, eu já vi tanta gente, tanta menina, se virando, pinta com látex, pinta com duas latas, sabe?! Dá um jeito. Faz um corre aqui, arruma um dinheiro, por mais que não pinte muito, mas pinte 2 vezes por mês e que ainda arruma um jeitinho.... eu ainda acho que é muito desse medo assim e, principalmente, medo do julgamento alheio. Medo do que o outro vai achar.

E sobre as pessoas que questionam a presença da mulher nas ruas:

Luiza: Todo mundo. Não é com a grafiteiro. Todo mundo. Família, sociedade, talvez relacionamento, se o cara não for grafiteiro. Dos próprios que estão na área. Porque hoje,

colocando em relação à sociedade, tem mulheres que questionam a gente. Então, você vê que não é só o cara, entendeu?! Você vê que não é só os caras. Muita mulher pergunta, sabe?!

Sobre a questão do machismo, Marília (um das alunas de uma das oficinas de grafite) comenta que algumas mulheres não resistem por medo de que as portas se fechem para elas. Isso porque o acesso ao mundo do grafite muitas vezes se dá por uma intervenção masculina, por exemplo quando alguma delas namora um grafiteiro, sobre o que Luiza também se posiciona:

Então, esse de tomar atitude contra o machismo, isso é uma coisa muito velada dentro do grafite assim, para não ficar mal com os Brothers, que geralmente é eles que abrem as portas, elas ficaram muito nesse lugar de não... vamos fazer o meio de campo...

Luiza: E é legal assim, quando você traz essa fala do condicionamento das mulheres... a gente sempre também teve isso muito assim em mente, sabe?! Que a gente tinha que ter uma postura assim, perante todas as pessoas que iam chegar na gente, talvez... ou querendo vincular sabe, a mulher.... do próprio grafite... não todas. Mas, a gente não pode generalizar. Mas, as poucas vezes que aconteceu, foi muito essa postura. De muitas vezes você se posicionar e ir com educação mesmo e se colocar mesmo, colocar a pessoa no lugar dela e mostrar que você tá ali para trabalhar. Quando também teve essa questão de, ah, também tive problema com namorado... os próprios caras que achavam que eu tava querendo alguma coisa, então, todo esse posicionamento vem para isso. (Luiza)

Algumas vezes, o machismo é atribuído à própria mulher, numa tentativa de colocar na vítima a culpa por sua própria situação:

Essa questão da postura é muito importante, porque, às vezes, a culpa é da gente mesmo; de deixar o cara chegar e pegar montar em cima. Porque, teve um evento em Curitiba, (...) e... uma das meninas que estavam no muro, ela saiu do muro, tipo tensa assim e tal e aí, eu vi alvoroço em volta da menina, junto que eu ia pintar e gente te cabe aqui e eu pensando "gente, esse muro tá lotado, não cabe mais ninguém aqui!. Eu querendo saber o que tava acontecendo com a menina... ela tava lá nesse painel da galera mostra mesmo, dos caras muito bom! Ela se sentiu que não estava sendo bem-vinda, porque não gostaram do trabalho dela. Não teve nenhuma frase dita à ela.... nenhuma... não teve nenhuma reação direta para que ela pensasse isso. Ela sentiu isso, de quando ela não foi bem-vinda. Ela tava no mesmo.... ela falou que sabe quando ela não é bem-vinda. Mas o muro era seu, o seu nome tava lá, o painel era seu e devia ter colocado no seu lugar. "Não, eu sei que eu não sou bem-vinda e tal. Eu acho.... Luiza

Luiza: Mas é essa postura mesmo, que a gente sempre fala..

Marília: Igual eu tô falando, é um machismo que vem de nós... é o que vem da gente....

Ao mesmo tempo, as mulheres não são pessoas passivas com a situação de machismos e elas reagem:

Luiza: ...igual, uma vez eu fui pro Rio de Janeiro, aí, e lá... tipo assim, é quem chegar. Cada um pega o seu espaço e não tem

essa de ir primeiro não. E eu já cheguei, já peguei o meu e já fui com o X. E aí, um segundo que eu saí, sei lá, fui ver alguém, ver alguma coisa, chegou um cara e falou “ah, eu vou pintar aqui”. Eu falei: ah, não vai não! Ele falou, vai pintar para lá e eu falei, vai você! Uai, eu não sai. Então assim, é... sempre vai ter um engraçadinho que vai achar que...

Luiza: Por isso que seria interessante, essa necessidade que a gente fala de ser linha de frente, porque a gente ouvia essas histórias. Eu, nossa, quantas vezes eu já ouvi... nossa, como eu queria um espaço, como que eu vou sair sozinha... eu já tentei dar um rolê com algumas pessoas e tipo assim... eu nunca tive o meu lugar... ou vai por esse lado de ir com o cara, porque tá afim de pegar o cara. Oh, e aí, foi bem essa ideia de, tipo assim, vão e vamo e vamo! Vamo todo mundo junto! Justamente, para gente se reconhecer nesse lugar!

Tanto Luiza quanto Regina pontuam aspectos interessantes a respeito do baixo número de mulheres negras e gordas no movimento, ponderando que certamente não é por falta de vontade, e sim de oportunidades.

E só mais uma pontuação, que eu acho legal da gente tá falando, todas essas mulheres, pelo menos na minha leitura, nenhuma delas é negra. Que eu acho que é uma coisa que é para ser pontuado aqui também, porque, **será que a mulher negra não gosta de grafite?** Ou não chega até ela, né?! E um dos motivos de eu estar aqui, é também porque esse aqui é meu lugar de estar presente. Eu transito nos espaços onde me possa interessar. Eu acho que é uma pontuação que tem que ser buscada, que precisa ser feita... (Luiza)

Particpei, conforme detalhado no capítulo anterior, de uma oficina de grafite para mulheres. Na oficina refletimos sobre a necessidade de um espaço só para mulheres por ser este um local em que elas se sentem à vontade, pois há discriminação em turmas mistas de grafite. Uma delas se manifestou dizendo que já participou de uma oficina mista de grafite e que se sentia tolhida em perguntar coisas devido à presença masculina.

Um evento representativo do que é ser mulher no grafite é representado por um episódio contado por um grupo de mulheres que foi grafitar na rua e, após serem bastante assediadas, criaram uma placa com os dizeres: “Jogue dinheiro, não buzine”. Outro fato que ilustra bastante esse lugar a que são colocadas as mulheres é o do silenciamento, com diversos livros e filmes sobre as mulheres simplesmente ignorando as suas trajetórias, silenciando sobre suas histórias.

Temos então que a participação da mulher do grafite envolve muita discriminação. Elas são diminuídas pelo simples fato de serem mulheres e já entram em descrédito simplesmente por isso. A elas é dificultado o próprio aprendizado do ofício e a posterior prática. Quando praticam, por mais preparadas que estejam, aparecem homens a desmerecer seu trabalho e objetificá-las. Isto tem a ver com o

patriarcado que determina um local determinado para as mulheres e que nega qualquer oportunidade que saia desse contexto (SCOTT, 1989; NEVES, 2013; TIBURI, 2018)

Um ambiente em que há discriminação exige um esforço extra por parte de quem é discriminado, para deixar o trabalho ou deixar a situação mais palatável. O ambiente de trabalho não deveria demandar esforços extras ou desgastes psicológicos para que uma minoria pudesse enfrentar uma discriminação potencial ou existente (POMPEU; ROHM, 2018). Fato é que o gênero marca profundamente a experiência de ser grafiteira ou grafiteiro, negando ou possibilitando oportunidades.

Diante deste contexto, passemos agora a analisar as resistências e as resiliências advindas desta dinâmica. O próximo capítulo tratará dos movimentos destas mulheres frente às situações de machismo e frente também ao que o capitalismo impõe a elas.

8 RESISTÊNCIA

Se no cotidiano das grafiteiras ocorrem discriminações, também é nele que surgem resistências. Observamos que ela se processa de diversas formas. A própria insistência em permanecer no meio já é um sinal dela. Por outro lado, as concessões que muitas vezes são feitas nos levam a questionar até onde vai a resistência e até onde vai a acomodação ao sistema neoliberal no mundo do grafite.

De acordo com Lugones (2014):

“A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ← → resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno” (p. 940)

É no movimento entre a tentativa de ser cooptado pelo capital e a oposição a este, conforme vimos no grafite em certos momentos, que pode aparecer a resistência. Ora há a consciência de que o sistema está se apropriando do grafite para fazer dele uma outra coisa, ora essa cooptação é ignorada. Não é tarefa trivial saber quando este está cooptado e quando não está, pois estes são movimentos que se confundem.

Ainda para Lugones (2014):

A subjetividade que resiste com frequência expressa-se infrapoliticamente, em vez de em uma política do público, a qual se situa facilmente na contestação pública. Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negadas à subjetividade oposicionista. A infrapolítica marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas, racialmente engendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica. Se estamos exaustos/as, completamente tomados/as pelos mecanismos micro e macro e pelas circulações do poder, a “libertação” perde muito de seu significado ou deixa de ser uma questão intersubjetiva. A própria possibilidade de uma identidade baseada na política e o projeto da descolonialidade perdem sua base ancorada nas pessoas.” (p. 940)

O espaço que há para a resistência passa pela consciência, apesar de nem sempre haver o alarde do público, no entanto, não podemos nos esquecer do potencial libertador deste movimento, que mostra como os opressores lutam contra o poder que os sufoca – a possibilidade de ser diferente daquilo que o sistema espera de nós. No entanto, se as pessoas estão tomadas pelas circulações de poder, perde-se o seu potencial libertador.

Para Dutra, Palhares e Mello (2018), o grafite está associado à resistência, à manifestação de uma minoria oprimida, como no caso deste trabalho, numa provocação que visa levar à reflexão. Grafites são imagens capazes de desestabilizar a coesão imposta pelo poder hegemônico que planifica as diferenças. A arte é uma forma de resistência perante o presente, no conceito deleuziano. O grafite pode ser considerado como reflexo da luta de classes que se manifesta na cidade, como forma de resistência. Há uma disputa territorial do espaço urbano, e a arte do grafite denuncia os problemas acarretados pela priorização, por parte do Estado, dos interesses do Capital, constituindo-se, assim, uma fonte de resistência.

Regina, Luana, Luiza, Letícia, Karina – cada uma retrata uma realidade diferente em suas obras. Regina e Luiza fazem grafites com temáticas infantis, com pouca motivação política. Luiza, no entanto, quando pinta em grupo, faz obras com a temática da resistência feminina. Ela e seu grupo possuem um lema, “nós podemos tudo” (Figura 17), que acompanha todos os grafites inspirados em mulheres-exemplo, posicionando a mulher na rua e em condição de igualdade frente aos homens, num ato político.

Figura 17– Grafite realizado por Luiza e seu grupo



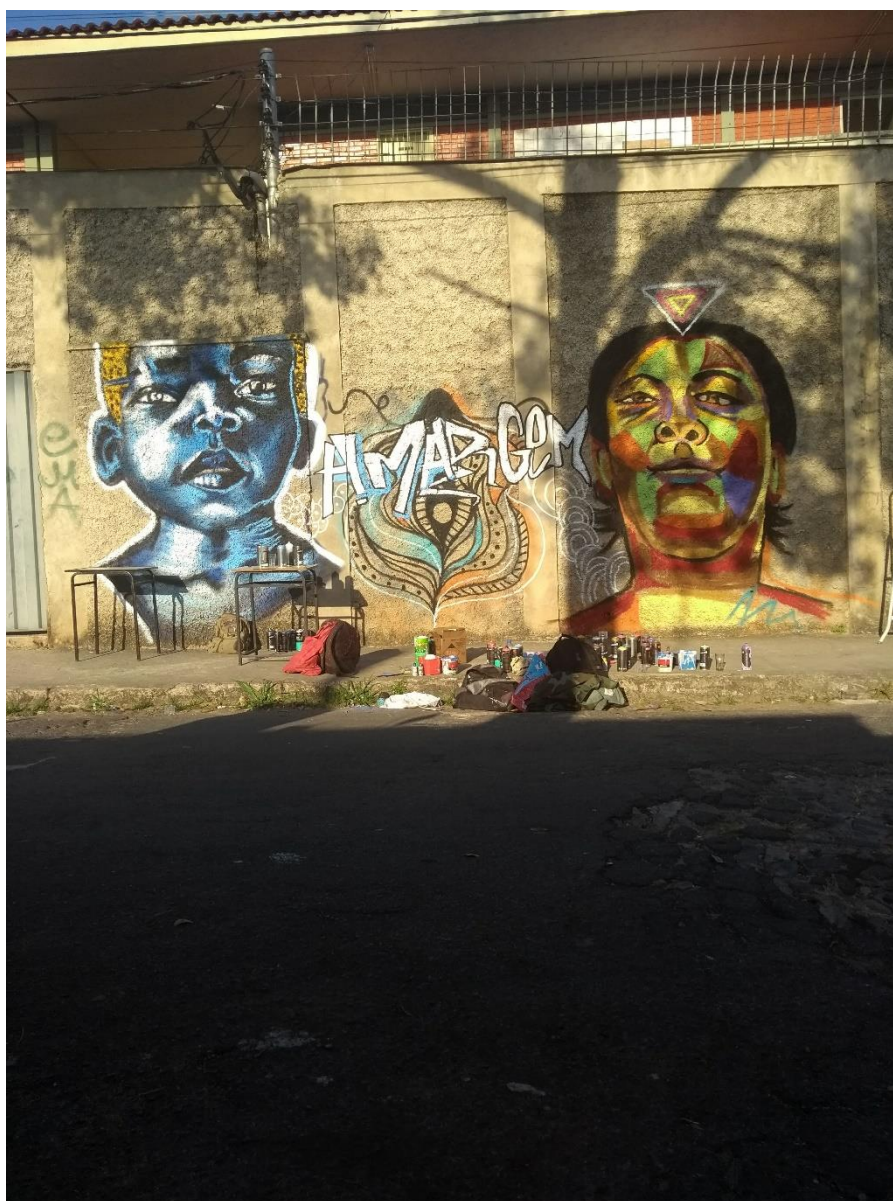
Fonte: Dados da pesquisa

Luiza traz em seus trabalhos a questão do negro, com todos os seus grafites retratando pessoas negras. Seus desenhos são amplamente coloridos e ela nos explica que, de acordo com a teoria das cores, o preto seria a mistura de todas as

outras; então, seus desenhos exploram as cores evocando esta propriedade. Seus grafites constituem em resistência ao chamar atenção para o negro e para suas condições sociais e econômicas.

Já Letícia retrata em seus grafites a pessoa nordestina e o sertão, com inspiração em sua ancestralidade materna, lembrando assim, também, a mulher e, nesse sentido, uma resistência ao evocar essas minorias. Por sua vez, Karina grafita seres inspirados nos arquétipos femininos, o que também é uma resistência voltada para o gênero (Figura 18).

Figura 18 – Grafite da crew amargem



Fonte: Dados da pesquisa

Um exemplo da relação entre grafite e neoliberalismo e resistência foi verificado em um evento ocorrido na Praça da Liberdade em meados do ano de 2018. A Praça

da Liberdade, em torno da qual localizavam-se todos os prédios da gestão estadual, encontra-se numa região nobre da cidade. Atualmente, os prédios que outrora ocupavam diversos órgãos burocráticos abrigam museus, galerias, cafés, além da própria arquitetura do lugar ser considerada uma atração - a própria Praça, por exemplo, ou o Palácio do Governo (no qual o Governador voltou a despachar) e o edifício Niemeyer. Podemos pensar então numa modificação do discurso da praça, de sede de governo a espaço de lazer e cultura. Mas não se trata de uma cultura ou lazer acessível a todos, apesar de que a maior parte das atrações do espaço são gratuitas. A Praça da Liberdade atrai um público determinado (brancos, ricos, heterossexuais) ao mesmo tempo em que exclui outros: o favelado, o pobre, o morador de rua, atores que, mesmo assim, reivindicam o espaço da praça, pensemos nas pessoas em situação de rua. A praça passou por reformas e, neste íterim, teve que ser fechada com uma cerca. Então, a Prefeitura, em parceria com outras entidades, promoveu um evento chamado Mural da Liberdade, que consistiu em um dia para grafiteiros selecionados realizar seus grafites em tapumes posicionados ao longo da praça. Selecionados por edital, neste dia cada grafiteiro recebeu brindes, a quantia de R\$ 300,00 e tintas para realizarem seus trabalhos. Ressalta-se que aqui também observamos a lógica do material servindo como espécie de remuneração pelo trabalho, como já notamos em outras oportunidades.

Quando o grafite sai da periferia para ser consumido em um espaço elitizado, como a Praça da Liberdade, podemos falar ainda em sua conotação de resistência? Ou, quando o grafite está lá, ele significa outra coisa? O dia da pintura foi considerado um evento, como carros de *food truck*, brinquedos para as crianças, música. As pessoas compareceram à praça para ver os artistas pintando, o grafite virou um espetáculo. O grafite ganhou uma segunda dimensão, além da pintura. A sua execução também serve de ação de entretenimento, como no duelo de MC's ou em outras festas em que o grafite é realizado ao longo do evento. Esta perspectiva se encaixa na visão da cidade como espetáculo (MASCARENHAS, 2014), em que esta é vista como um empreendimento que, como tal, precisa atrair clientes.

As pessoas paravam para contemplar os artistas pintando. Inclusive parece que esta era a intenção da organização do evento, que disponibilizou cadeiras próximo aos artistas, para que as pessoas pudessem sentar. Cadeiras, comida, distração para as crianças, distração para os adultos... Formou-se um ambiente para que as pessoas ficassem ao invés de apenas transitar. Elas queriam interagir com os artistas.

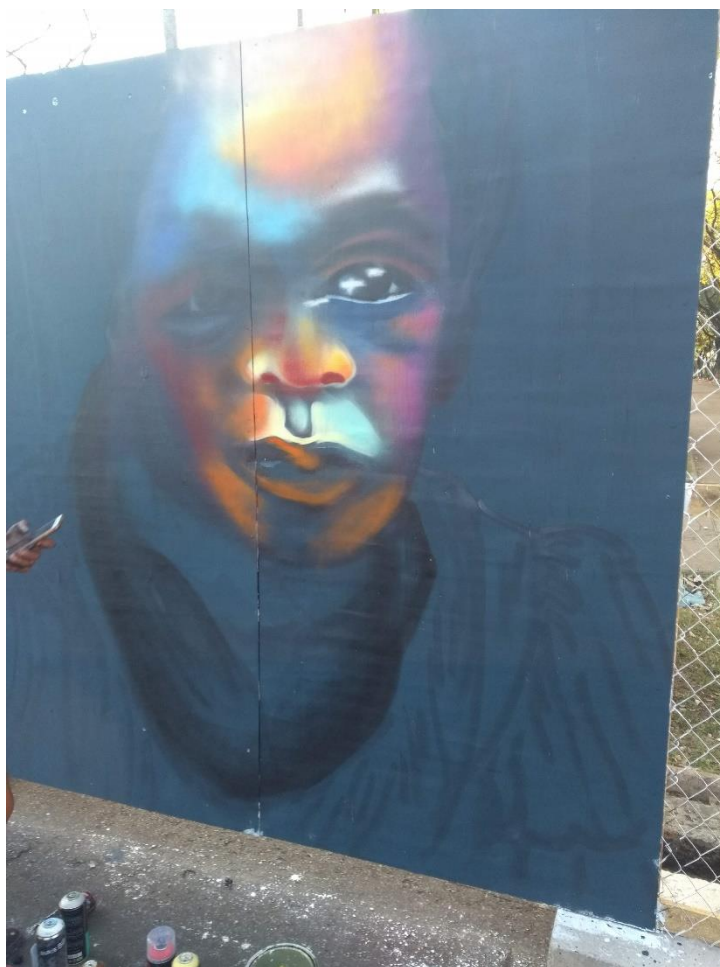
Tirar fotos com os grafites. Fotos dos grafites. Teve uma moça que quis tirar uma foto com uma grafiteira pintando ao fundo! A grafiteira virou paisagem, a pessoa incorporada ao próprio grafite. O grafite estava sendo ali consumido pelas pessoas não só como obra acabada como também em processo. Depois a atração pode ter se tornado ir na praça e ver os painéis, mas naquele dia era ir ver os artistas pintar, mais precisamente, ver os grafites serem feitos. Neste dia, a este respeito, registrei em meu diário de campo (Figura 19):

Parecia mais como se as pessoas estivessem num zoológico. De vez em quando alguma jogava um “parabéns” como se fosse uma pipoca atirada aos pombos. Não parecia um elogio real, uma conversa real. Não vi ninguém perguntando ao artista o que a obra significava. Parecia que as pessoas só queriam registrar a sua presença ali, naquele acontecimento o que, ao meu ver, o tornou esvaziado de sentido. O grafite, grito fortuito e clandestino – algo que simplesmente “aparece” nos muros, estava ali desnudado, exposto. Para mim, a pessoa tirar foto em frente ao painel com a Karina pintando ao fundo foi o ápice dessa situação. Não se registra a arte, não se experimenta a arte, não se reflete a respeito. Apenas clica. (Caderno de campo nº2, página 2)

No dia seguinte, conversando com a Regina, ela comentou uma coisa que me fez pensar. Será que as pessoas lá do grafite eram mesmo as da cena do grafite? Será que o grafiteiro da periferia estava representado ali? Qual arte seria “digna” daquela praça? Será que os artistas perceberam que a participação deles além da pintura também era performática? As pessoas foram à praça naquele dia para ver a performance. O local esteve cheio o dia inteiro por causa da performance. As pessoas estavam assistindo aos artistas pintando. Será que eles receberam um valor justo pelo seu trabalho?

Era um ponto muito presente na conversa dela e da Letícia que a carreira do artista é difícil (em termos de conseguir se manter financeiramente dos frutos do seu trabalho), então é preciso “desembolar” a vida de outro jeito, ou seja, encontrar outras ocupações que tragam dinheiro para a manutenção da vida e que possibilite que o artista faça a sua arte, mas não necessariamente como fonte de renda.

Figura 19 – Maria Papuda



Fonte: Dados da pesquisa

Por outro lado, neste mesmo evento, Luana fez seu grafite dedicado aos moradores da Praça da Liberdade, deslocados por causa das obras. No dia seguinte à pintura, eu estava na praça e uma pessoa perguntou a mim e a Letícia como que a autora do grafite sabia seu nome, pois estava escrito nele o seguinte: "Salve.... salve para todas as malocas e todos os doido da praça. Que nunca falte a cachaça para esquentar o peito. Salve Raflik Doidera Cowboy Deco Barba Cascão Grande Raflik Leandro Falecido Adriano Shurak Tatu Patricia Seu Jorge Baiano Ceará Flautista". Conteí para a Luana depois sobre a surpresa do morador (Seu Jorge) e ela me disse que foi por eles mesmo que ela foi grafitar na Praça da Liberdade, para representar os dela, senão ela não teria ido. Sua obra tem forte inspiração na cultura negra e da periferia. De acordo com a legenda que ela postou em seu Instagram, seu grafite é composto por duas personas. Uma delas representa a Maria Papuda (Figura 20), uma senhora que morava no local onde hoje fica o Palácio do Governo, antigo centro do governo do Estado. Inconformada por ser tirada à força de sua casa, ela rogou uma praga dizendo que nenhum dos governadores que passassem por ali iriam terminar o

mandato vivo. Ainda de acordo com Luana, a praga pegou, porque três governadores morreram e dois, que não terminaram o mandato, morreram também. Ela acrescenta dizendo que ela será novamente retirada da Praça da Liberdade junto com os tapumes, ao final da obra. A outra era de um morador da praça (Figura 21). Isto demonstra que há sim uma reflexão a respeito do significado do grafite ali na praça, e não podemos supor que a mera presença do grafite neste local significa a sua perda de sentido de resistência, apesar de todas as críticas que se pode fazer a uma arte de rua em um local elitizado. Gitahy (1999) traz também essa questão do grafite sair da rua e ir para espaços mais elitizados, no caso, as galerias de arte. No entanto, para este autor, isto não quer dizer nada em relação ao teor de resistência e transgressão da obra, que permanece a mesma.

Figura 20 – Grafite representando morador da Praça



Fonte: Dados da pesquisa

Como diz Lazzarato (2016), o capital destrói as subjetividades como consequência dele mesmo para criando oportunidades para se pensar diferente.

Então, ao mesmo tempo que vemos uma arte que surge como resistência ser cooptada pelo capital, virando produto e espetáculo, o resistir a isto aparecerá na reinvenção daquela arte. Então, é uma arte que sai da periferia, mas que não se esvazia do seu significado – ele se reinventa. Sobre isto, Betânia comenta:

Então, eu tenho visto que tem crescido, assim. Muito recentemente, mas existe um viés. É muito doido, né, como é que também, o sistema dá um jeito de se apropriar, né?! É uma cultura e uma arte, que ela nasce de contramão, é totalmente uma crítica à sociedade, né, mas aí, hoje em dia, tipo assim, a Nike quer grafite nas roupas dela. As grandes marcas, a Coca-Cola quer um grafite na latinha dela... Então, o grafite, ele pode ser associado a muita coisa, pelo mercado, sabe?! Tanto a um tecido, a uma a marca de roupa, à fachada de um prédio, numa bolsa... São infinitas as possibilidades, assim. E eu acho que a gente precisa... a gente, enquanto mulheres artistas, eu acho que a gente precisa ficar mais atenta a essas possibilidades do mercado, porque, muitas vezes, ele nos engole e a gente não tá preparada para gente apresentar o produto, também, né: Como que eu quero tá nesse mercado? Qual que é a minha identidade? O que que eu quero vender e o que eu não quero vender? Como eu quero vender e como eu não quero vender? Eu acho que isso falta. Falta formação, para gente, nesse sentido, porque também é uma arte de rua, né... (Betânia)

Na visão dela, o grafite feito sob encomenda não seria grafite, e sim um mural, uma vez que ao grafite estaria associada uma postura de não autorização do muro. Esta visão não é unânime entre as grafiteiras e tampouco é aquela em que nós acreditamos, pois a nossa visão é de algo que é plural, que não deixa de ser uma coisa para ser outra.

Não se questiona o fato de o grafite ser uma ocupação remunerada ou de seus autores fazerem produtos inspirados neles, ou de vender a sua arte. A crítica que fazemos vai em direção a uma apropriação da arte urbana por um modo de produção capitalista, que segue uma lógica de produção e consumo que desconsidera as pessoas em prol do capital (LAZZARATO, 2016).

No dia do Mural da Liberdade, cada uma das meninas do grupo recebeu um espaço individual para fazer seu trabalho. No entanto, como sobrou espaço devido a artistas ausentes, a organização destinou um espaço para que elas pudessem fazer um mural em conjunto, dentro da proposta da *crew* Amargem – lembrando que *crew* é um grupo de grafiteiras e que o nome escolhido, Amargem, remete a situações de exclusão vivenciadas por elas no mundo do grafite por serem mulheres.

Elisabeth, após terminar seu grafite, foi até o espaço reservado, fez sua pintura e escreveu o nome da *crew* no restante do espaço. Isto significa uma delimitação do espaço. Qual não foi a surpresa das meninas quando, algumas horas depois, elas

perceberam que um outro grafiteiro havia invadido seu espaço. Isto, no mundo do grafite chama atropelamento e constitui uma séria ofensa. Nós questionamos se tal pessoa se sentiu à vontade para fazer isto em um evento com tantas pessoas porque apenas se tratava de um grupo composto exclusivamente de mulheres. As meninas ficaram indignadas e combinaram de se vingar atropelando um trabalho dele também quando vissem um.

A ofensa veio então, mais uma vez, em um evento em que elas já haviam sido discriminadas de várias formas. Ocupar o espaço delas significa retirar-lhes o espaço do trabalho, retirando suas vozes. Elas resistiram a isto com o seu plano de vingança; foram ao local e removeram a pintura feita indevidamente, fazendo sua pintura por cima e não aceitando a ofensa. Em ações assim, há resistência, pois demonstra-se que elas não aceitam passivamente as situações que ocorrem.

O grafite surge nas ruas, mas hoje ele extrapola a arte urbana, aparecendo em outros espaços. Existem outros produtos inspirados no grafite, como já discutimos e existem também produtos como tênis, perfumes e chocolates que fazem menção ao grafite:

Outro dia, eu fui na Cacau Show, eu vi que eles têm um chocolate pichado!

Resposta: Ah, mentira! Gente!

Então, são essas coisas que aparecem assim. Novela, que... a... sei lá, uns dois anos atrás, eu tava fazendo uma pintura assim na rua e apareceu uma senhorinha assim "Ai, grafite! Eu vi grafite na novela das sete.". (...) vão surgindo modinha, ai vai se aproveitando disso, mas ainda tem um monte de coisa acontecendo e eu ainda acho que tem um monte de coisa que ainda é transgressora. Se sempre vê uma... alguma coisa nova, alguma coisa legal. (Betânia)

Por isto Betânia considera que grafites remunerados não são grafites, justamente pela falta de liberdade criativa e pela perda de espontaneidade.

Só que, o que eu não gosto é disso; insistindo em chamar esses trabalhos de grafite. Não é melhor nem pior.

Por que você acha que tem essa insistência?

Resposta: Primeiro, porque, o grafite hoje é popular. Eu acho que usar a terminologia grafite é interessante para um monte de coisa sabe, assim, isso chama a atenção... não sei, traz talvez uma visibilidade para coisa ali. Hoje eu já vejo muito design, muita gente de outras áreas usando o grafite pra... para tornar o seu trabalho popular, para ter seu trabalho reconhecido. Então, eu acho que é isso, eu vejo por exemplo, eu participei recentemente de uma pintura num espaço com vários outros artistas, chamava Festival de Grafite, sabe, assim...e aí, isso atrai um público. Mas é... é uma coisa para atrair os outros.

Para elas, esses trabalhos devem ser chamados simplesmente de murais. Isso nos leva a um ponto interessante, de que para ela o grafite precisa ter uma carga de

transgressão associada. O grafite feito sob autorização tem o consentimento do dono do grupo e, com isto, perderia um dos seus elementos – a própria transgressão. Neste trabalho, consideramos grafite independente dessa classificação, mas é interessante notar essa classificação feita por uma das artistas, pois é uma faceta de resistência a mercantilização do grafite, considerando que um dos primeiros passos para o grafite ser pago é ele ser autorizado. Resistir a isto pode significar uma repulsa à cooptação do grafite pelo capitalismo. Assim, o grafite permaneceria longe de trocas comerciais e, a princípio, livre de relações capitalistas.

Outra característica que denota resistência é quando o artista não aceita modificar seu traço porque está fazendo um trabalho pago. Isto também não é unanimidade entre as grafiteiras, mas existem aquelas que não aceitam fazer outros desenhos que não sejam aqueles que sejam seus característicos, como Elisabeth nos conta:

(...) É... eu não faço trabalho comercial. A gente fala que trabalho comercial é quando a pessoa paga, fala o que quer que a gente pinta, e a gente pinta, né: “Ah, eu quero uma borboleta ou não sei o que, na minha casa”. Eu não identifiquei com esse tipo de trabalho. Tem pessoa que trabalha só com isso, grafiteiro que vivem disso, mas eu não me identifiquei, assim. Então eu busquei que meu traço tivesse uma força que as pessoas quisessem aquele trabalho específico. Quisessem a indígena, não a borboleta. Não desmerecendo a borboleta, porque a borboleta é linda. (risos)

Além dos produtos comerciais, outra possibilidade para remuneração do grafite são os *live paints*, sobre os quais Elisabeth nos explica:

Eu: O que é um live painting?

Elisabeth: É pintar uma tela, enquanto o evento está acontecendo, pras pessoas verem a gente pintando a tela. É quase uma performance, né?! A gente pintar e a pessoa assistir a gente pintar, durante o evento.

O *live painting*, conforme vi em campo, é uma das facetas do grafite que o espetaculariza. Talvez seja aí que o grafite mais perca seu teor transgressor, quando ele passa de uma arte realizada às escondidas a uma arte cuja própria produção passa a ser algo a ser assistido e fotografado, vulgo consumido, conforme vimos na Praça da Liberdade.

A respeito de todas essas possibilidades na carreira do artista, que podem deixar confusos os iniciantes, uma galeria de arte especializada em arte urbana criou um curso para novos artistas. Esse curso pode ser entendido como uma leitura do mercado feita por essa galeria que, representando o capital, expressa aos iniciantes o que o mercado espera deles:

O curso O Manual de Sobrevivência do Artista Independente é uma guia básico, gratuito e efetivo com noções importantes para se inscrever em editais e organizar portfólios, e conta ainda com pitadas sobre empreendedorismo pessoal e de como lidar com o mercado. Esse curso é direcionado a artistas urbanos, grafiteiros, muralistas, artistas independentes, e qualquer outra pessoa que anseia em se inscrever em editais, e não sabe por onde começar, ou já se inscreveu e não deu muito certo.

Vi no grupo de whatsapp da *crew* Amargem o anúncio desse curso e fui uma das primeiras a me matricular. Na mesma época, a Luana me procurou e me recomendou tornar-me uma aluna. Como achei que seria interessante ver o que sobre gestão se julga interessante para um artista, compareci ao curso. Meu grande pesar foi perceber que o discurso do empreendedor (e com ele a ideia de que você só não dá certo se você não quiser) está sendo inculcado no mundo da arte. A noção do *storytelling* como estratégia para convencer o investidor também foi mencionada. Lógico que eu acho que o artista deve ser remunerado pelo seu trabalho, mas eu acho que discursos como esse apresentado no curso estão mais alinhados com a perspectiva do capital do que com a do trabalhador.

Foi sugerido, por exemplo, que era interessante se mostrar eficiente na utilização dos recursos (e esse eficiente incluía a precarização do trabalho dos artistas). Deu-se o exemplo do mural da Liberdade, que custou 27 mil e cada artista ganhou apenas 300 reais... ou seja, quem estava na ponta, quem pintou o grafite que está lá para todo mundo ver, que “tomou sol na cabeça”, que ficou o dia inteiro em pé, que teve um esforço intelectual criativo enorme recebeu uma quantia irrisória – mais os materiais de trabalho e refeição, que eles insistem em colocar na conta como forma de pagamento. Já os patrocinadores lucraram muito em cima da quantia investida.

É esse o modelo de venda de arte apresentado. Não se pensar, por exemplo, que, uma vez que um evento como aquele da Praça da Liberdade tinha alto potencial de sucesso (como aquilo daria errado? Era quase uma mina de ouro que se colhia sozinha. Um cartão postal da cidade todo adornado com painéis feitos por artistas selecionados) refletir então sobre uma forma mais justa de dividir os resultados, de os artistas se reunirem em uma espécie de cooperativa ao invés de ter esse clima de competição entre eles (estimulado em boa parte pela forma de financiamento por edital, então eles estão de fato realmente concorrendo um com o outro).

Será que temos mesmo que nos adequar ao discurso do empreendedorismo para obter financiamentos? Ou, se o artista não fizer isso, ele estaria fadado a não conseguir recursos? Será que a comercialização de produtos ligados ao grafite pode

financiar o trabalho do artista na produção do grafite (ex.: a Karina vende bolsas)? Produtos estes que podem (ou não) financiar o trabalho dela como grafiteira mesmo que esta atividade por si, não traga retorno financeiro.

Outra possibilidade da carreira de grafiteira é atuar como agente cultural, como nos conta Luiza:

Hoje eu faço um curso de agente cultural que eu tô tendo uma base, mas isso é hoje, depois de muitos anos que eu tô correndo atrás disso. E assim, muita coisa, eu fui aprendendo, errando, quebrando a cabeça... lendo, entendendo, perguntando pro outro que eu sabia que entendia, que tinha paciência de explicar... então foi muito por essa linha assim. E eu acho que artista no Brasil, todo mundo já sabe, né?! (...) E é uma resistência mesmo. Você colocar seu próprio dinheiro, seu próprio material, seu próprio tempo, que o tempo também... quanto tempo você vai escutar... isso eu, não muito, mas, eu sei das meninas que escuta a família falando "nossa, que você tá ganhando com isso, né?! Nossa, tá perdendo dia em rua"...então, assim, muito... tem gente que escuta isso até hoje.

Como agente de cultura, Luiza organiza eventos relacionados ao grafite, mas não vai ao muro. Ela estava na organização do evento Mural da Liberdade, por exemplo, e ajuda a decidir quais artistas irão pintar no duelo de Mc's.

É possível citar um personagem como exemplo do grafite que pode ter sido cooptado pelo capital. Trata-se do Bolinho, de Betânia. Dentre as várias leituras possíveis, temos um personagem capitalista. Trata-se de um *cupcake* retratado de diversas formas possíveis (nadando, fantasiado, etc.). Este personagem também é retratado em diversos produtos relacionados ao grafite, como bolsas, chaveiros e canecas, vendidos sob encomenda. Cabe o comentário que o *cupcake* remete ao espírito neoliberal ao ser uma porção individual de bolo, desestimulando a partilha. Neste sentido, o Bolinho é um símbolo totalmente esvaziado de resistência. Por outro lado, fazê-lo clandestinamente nas ruas, em oposição a fazê-lo de forma paga na casa da elite, pode ser considerado um ato de resistência. Cabe lembrar que a transgressão é um jogo, que pode aparecer ou não dependendo do contexto.

O grafite feito em grupo, como na *crew* Amargem, abre possibilidades de resistência, pois em grupo é possível se organizar sob uma lógica diferente da requerida do capital, com mais força do que individualmente. No entanto, até o momento de fechamento da fase de campo dessa pesquisa, havia uma tendência à fragmentação do grupo, com as artistas buscando a carreira solo. Podemos entender a carreira solo como uma servidão ao capital, pois representa o artista abrindo mão da carreira em grupo para atender aos interesses do capital.

Para Luiza, resistir também está ligado a insistir na carreira artística, apesar das dificuldades:

E eu acho que artista no Brasil, todo mundo já sabe, né?! Então assim, se a gente não correr atrás... eu acho que é o mínimo assim, que a gente tem um pouco de acesso, para gente querer mover um pouco. (Luiza)

Além disto, o grafite também está associado a uma atividade lúdica:

Porque, o grafite, ele é uma arte, que se pode ganhar dinheiro com ela. Mas, as pessoas que fazem grafite, elas gostam de pintar por pintar também. Ela num quer o tempo todo ganhar dinheiro. Às vezes, ela quer sair e pintar de bobeira, para dar um rolê, conversar, trocar ideia... ficar ali sozinho... então, o grafite é uma arte, que ela tem essa possibilidade. Então, as pessoas, às vezes, elas não entendem isso. (Luiza)

Por não se encaixar na lógica capitalista, muitos não entendem como o grafite pode ser um fim em si mesmo.

Então, assim, agora falando do pessoal. Por a gente ser mulher, a gente já sabe que é uma luta diária, de várias coisas. É... quando tem a maternidade, mais ainda, que aí entra outros pontos e tal, mas assim, eu fui criada num contexto de tipo assim, luta por aquilo que você quer, independente de qualquer coisa.

Observamos em campo também como a questão do vestuário é forte para as grafiteiras. Elas não podem ir pintar simplesmente do jeito que se sentem mais à vontade, e sim de uma forma em que minimizem o assédio masculino. Desse modo, é uma triste faceta da resistência vencida das mulheres em relação ao machismo, pois elas tiveram que ceder a usar roupas que cobrem seus corpos como forma de terem seu trabalho reconhecido.

Além das roupas, elas também resistem pouco ao *mansplaining*, que é quando o homem explica para uma mulher algo óbvio, por julgar que ela não seria capaz de entender aquilo sozinha. No caso do grafite, vi homens arrancando sprays das mãos de grafiteiras com mais de dez anos de experiência para lhes ensinar como se manuseava aquela ferramenta. No entanto, em nenhum momento, eu as vi protestarem quanto a isso e tive a sensação de que se tratava de algo tão arraigado em seu cotidiano que elas nem davam mais atenção a isso.

Apesar disto, não é fruto do acaso a criação de uma oficina de grafite feminino, o que pode sim ser interpretado como uma forma de resistência a este machismo institucionalizado. Se a elas é negado o aprendizado e a livre expressão em conjunto com homens ou nas ruas, elas se organizam e estudam sozinhas.

Em relação a este aprendizado, a *crew* também funciona como espaço de compartilhamento de experiências e conhecimentos. Quando acompanhei a *crew* Amargem, observei que suas obras consistiam simplesmente em grafitar uma do lado da outra, sem a criação de uma linguagem comum e consistindo em uma espécie de resistência fragmentada. No entanto, logo elas passaram a fazer exercícios criativos no intuito de criarem uma linguagem comum, unificando suas resistências e produzindo uma linguagem mais forte. O grupo de grafiteiras Minas de Minas faz um grafite único em que todas as grafiteiras participam, o que contribui para que seja passada uma única mensagem, fortificada, ao invés de várias mensagens dispersas.

Constitui-se também resistência apropriar-se de espaços proibidos da cidade, fazer grafites em locais não autorizados. No entanto, é difícil resistir a isso quando existe uma penalidade legal associada. Ao mesmo tempo, o grafite torna-se uma transgressão permitida em alguns lugares porque virou adorno de uma cidade que é consumida e virou sinal de bom gosto assemelhar-se a metrópoles que abraçaram o grafite, como Nova Iorque.

Em Belo Horizonte, além do Projeto Telas Urbanas, está em andamento o projeto Gentileza, sendo os dois muito semelhantes. Alguns artistas selecionados têm suas obras permitidas e patrocinadas para serem feitas em locais públicos. Isso entra em um discurso estético da cidade, que procura embelezar-se ao mesmo tempo em que faz parte de um processo de gentrificação do espaço urbano. Neste caso, prevalecem os interesses de quais grupos? O governo liberal apoia os grupos detentores de capital (FRIDMAN; FRIEDMAN, 2015).

Resistir significa dar visibilidade ao trabalho feminino, à figura do negro, do indígena, e, neste sentido, os grafites analisados constituem resistência. Por outro lado, ao considerarmos que, em maio de 1968, os grafites faziam partes de manifestações e hoje são mercadorias, podemos considerar que o grafite entrou no mundo capitalista e agora se guia por alguns preceitos do capital.

Estes pontos são interessantes para pensarmos em possíveis contradições entre os sentidos do grafite ao longo do tempo, principalmente problematizando a sua inserção numa lógica capitalista. Será que, ao se transformar em produto, o grafite se torna outra coisa? Será que, ao se tornar passível de ser negociado, o grafite perde seu caráter crítico? Existe uma essência do grafite ou ele é algo que vai se transformando ao longo do tempo?

Para Guattari e Rolnik (1999), a criação da arte já se constitui em um ato de resistência, porque não há sistemas para controlar sua criação, assim o caráter crítico do grafite ainda está presente na sua produção. No entanto, há formas de controlar sua distribuição e consumo, o que contribui para sua cooptação pelo capitalismo. Nesse contexto, a subjetividade criada possui elementos de resistência, mas também coloca as pessoas em uma relação semiótica em que tudo vira uma relação de consumo, inclusive os próprios artistas, uma vez que, de acordo com Guattari e Rolnik (1999), existe apenas uma subjetividade com o poder de absorver todas as demais – a subjetividade capitalística –, considerando que o capital torna-se o estruturante das relações humanas.

Como já discutido anteriormente, a produção de subjetividades se dá via sujeição social e servidão maquínica (LAZZARATO, 2014), sendo que, na sujeição, o indivíduo recebe uma subjetividade quando é entregue a ele uma identidade pré-fabricada, para atender as necessidades do capital. Paralelamente, na servidão maquínica, ocorre uma dessubjetivação, uma destruição da consciência. É na intersecção desses movimentos que há a possibilidade de construção de uma nova subjetividade, com oportunidade para a singularização. Neste sentido, é difícil constituir uma resistência porque é preciso pensar em novas instituições a nível macropolítico para representar uma barreira a isto.

A produção de subjetividades é elemento importante para todo tipo de produção, e no grafite não é diferente. As grafiteiras são trabalhadoras sociais, pois desenvolvem um trabalho pedagógico ou cultural voltado para uma comunidade. Neste sentido, estão numa encruzilhada política, pois, ao mesmo tempo que constituem em uma voz de resistência ao sistema, passam por um movimento de cooptação pelo sistema, estando numa posição ambígua. Há uma tendência a compactuar com o sistema porque a subjetividade capitalística é a dominante. No entanto, há possibilidade de resistência via desvio e singularização.

Para Guattari e Rolnik (1999), diversas são as funções de subjetividade capitalística, a saber: 1) uma culpabilização a partir da qual o indivíduo se questiona e é obrigado a assumir a sua singularidade, que ocorre quando cada grafiteira traz seu traço próprio, com identidade própria; 2) segregação, que faz menção a um quadro de referência imaginário, que manipula o indivíduo, indo contra a valorização de singularidades que ocorre, por exemplo, quando desconsideram essa identidade e pedem para as grafiteiras criarem obras genéricas, sem a possibilidade de trabalho criativo; 3) infantilização, que envolve retirar das pessoas sua autonomia de pensamento, pressupondo que as ocorrências da vida não podem atrapalhar o trabalho. Conforme vimos, como as trabalhadoras do grafite estão na informalidade, elas não podem parar de trabalhar, por isto algumas veem a maternidade como um aspecto limitador para o exercício da profissão, por não terem com quem deixar os filhos. Outras resistem a isto e levam seus filhos para os muros 4) e, por fim também e função da subjetividade capitalística uma mediação de tudo pelo Estados: trocas, economias, produção cultural ou social. Podemos ver isto quando há um discurso de posse da cidade pelo poder do Estado, o qual, por conta disso, sente-se no direito de determinar em quais espaços o grafite é tolerado ou não.

Ainda para esses autores acima citados, o capitalismo parece ser a lógica do mundo. Existe uma força da subjetividade capitalística que vigora tanto entre oprimidos quanto entre os opressores, reforçando este pensamento. No entanto não é este o único destino, pois existem formas de resistências, as revoluções moleculares, que são resistências contra a serialização das identidades, o que ocorre no grafite com cada uma delas tendo um traço bem definido, valorizando seus processos de singularização. No momento em que estão fazendo um trabalho comercial, podem estar resistindo, não aceitando modificar sua identidade visual, como faz Elisabeth, ou não, como faz Luiza, que aceita fazer qualquer desenho que a pessoa queira quando é contratada, numa tentativa de se encaixar ao que o mercado espera delas.

A revolução molecular diz respeito à produção de condição não apenas de uma vida coletiva, como no caso das *crews*, quanto de uma vida para o próprio indivíduo. Quando um grupo social rejeita algo, abre-se a possibilidade de resistência ao que está vigente, por isso defendemos aqui que a organização das grafiteiras em grupo constitui uma estratégia de resistência. Conforme diz Didi-Huberman (2011), isso abre oportunidade para que elas possam, via união, juntarem-se e se fazerem fortes.

Existem, no capitalismo, duas promessas de emancipação. Uma delas diz respeito ao trabalho imaterial ou empreendedorismo de si – que seria a possibilidade de o indivíduo viver de forma autônoma e independente de um emprego formal. O outro seria uma subjetividade empreendedora em que cada indivíduo vira um potencial negócio, o que traz consigo diversos paradoxos. As grafiteiras são empurradas nessa direção do empreendedorismo, como forma de organização de seu trabalho e a observação em campo nos mostra que realmente isto é considerado como modo de vida. Não vimos em nenhum momento esta ordem ser questionada. É exigido do indivíduo uma maior autonomia, compromisso e iniciativa, o que seria imprescindível para a sua empregabilidade. Como consequência disso, dessa pressão para gerenciar riscos, há a predominância da depressão como mal do século (LAZZARATO, . Foram observados problemas de depressão entre as grafiteiras, como reflexo desse ponto. Não é fácil resistir, mas também não é fácil ser (LAZZARATO, 2010)cooptado pelo sistema. Ser empreendedor de si e gerenciar uma carreira solo também é algo que exige esforço.

Na resistência há uma recusa em aceitar o homogêneo, como resposta ao empobrecimento da resistência advogado pelo espírito empreendedor.

Eu acho que o ato, só o ato de eu tá pintando, deu tá pintando um rosto feminino e d'eu ser mulher pintando na rua, já é um ato político, um ato de resistência.
(Letícia)

Ser melhor do que os homens em qualidade técnica é algo que lhes confere credibilidade frente ao trabalho desenvolvido por eles. Apesar de tentarem resistir, acabam cedendo ao abdicarem de suas formas de se vestir para se protegerem dos homens.

Para Ramos (1994), o grafite pode ser considerado como uma rebelião contra a civilização industrial. O espaço é político porque diz respeito a noções de territorialidade que são exploradas no grafite. Nesse contexto, constitui uma resistência definir onde vai ser realizada a pintura, ao passo que só pintar em lugares autorizados denota certa passividade.

Para Baudrillard (1979), escrever seu nome na parede já é um modo de resistência no meio da subjetividade massificada, pois é um tipo de desvio da norma e esforço de singularização. Ainda para o autor os grafites, quando reprimidos e considerados apenas como meras obras de arte, foram cooptados pelo sistema. No entanto, acreditamos que nem sempre essa visão do autor procede, uma vez que

podem haver, sim, signos transgressores ocultos nas obras que passam despercebidos para quem não tem olhos treinados para percebê-las.

Conforme Rink e Mattrau (2010), os grafites e pichações podem ser interpretados como processos de subjetivação pois envolvem criação. É importante buscar modos criativos para lidar com o mundo e produzir resistência pela propriedade de vencer a força que assujeita produzindo novas formas de viver. Os autores ainda argumentam que, para alguns, o grafite da atualidade se tornou a pichação permitida e por isso morreu politicamente. Mas, por outro lado, “a prática de grafitar se vista pela ótica de um conceito corresponderia à possibilidade de cidadãos e pessoas desconhecidas atuar subversivamente no cenário público” (p. 87). Se o grafite foi engolido pelo capitalismo, pensaríamos na lógica de um capital que produz exclusivamente consumidores; nesta visão, o grafite não poderia ser outra coisa além de mercadoria. No entanto, não concordamos com essa visão de que o grafite deve ser uma coisa ou outra, e sim que as duas possibilidades coexistem, sendo o grafite mercadoria e resistência ao mesmo tempo.

Para Rink e Mattrau (2010), há a possibilidade de uma comunicação que democratiza esteticamente o espaço público. A criatividade pode ser uma forma de resistência uma vez que possibilita a fuga dos códigos estabelecidos para a leitura de imagens criadas numa cidade voltada para o consumo.

Resistir ou não não é uma questão trivial, uma vez que envolve questões relacionadas à própria sobrevivência, pois estamos imersos numa lógica capitalista e conseguir vender um grafite pode ser de suma importância para uma grafiteira, tendo que se submeter aos ditames do capitalismo mesmo sem o querer.

Assim, analisamos o cotidiano das grafiteiras durante a execução de seus projetos, a discriminação que sofrem neste contexto e agora, por fim, as resistências ou resiliências que aparecem nesta dinâmica. Passemos agora às considerações finais.

9 CONCLUSÕES

Este trabalho teve como objetivo geral analisar como ocorrem os processos de subjetivação das grafiteiras e como objetivos específicos destacam-se:

- Como as grafiteiras organizam seu trabalho;
- Como a questão do feminino se coloca e é colocada na cena do grafite;
- Como ocorrem processos de discriminação das grafiteiras nesse contexto;
- Como ocorrem os processos de resistência nesse contexto.

Para Rink e Mettrau (2010), Deleuze e Guattari, em suas obras, nos ajudam a entender que os grafites podem ser compreendidos como processos em que se forma a subjetividade, pois, para estes autores, é através da criação que se atende ao desejo que se produzam novos territórios.

A partir de uma base teórica calcada no trabalho de Lazarato (2014) e com uma metodologia baseada em entrevistas e análise de conteúdo (COLBARI, 2014), concluímos que a subjetividade das grafiteiras está intimamente ligada ao fato de elas serem mulheres. As formas como agem, como conduzem seus trabalhos perpassa totalmente a questão do feminino.

Observamos que ainda são tidas como subalternas e desmerecidas as atividades das mulheres comparativamente às dos homens. Assim, o trabalho feito pelas mulheres no grafite é considerado como menos representativo dentro da cena do grafite e se considera que o trabalho delas é menos sério em relação ao dos homens. Elas são discriminadas por serem mulheres, por estar na rua e por serem grafiteiras.

Há uma baixa representatividade das mulheres em eventos de grafite e a discriminação que elas sofrem pode ser uma das explicações para isto. Ao serem consideradas menos competentes, são menos convidadas para participar em eventos. Há também pouco estímulo para as mulheres permanecerem em um ambiente tão masculino e hostil, por isto elas se organizam em grupos de mulheres, para fortalecerem seu trabalho e se ajudarem mutuamente.

O trabalho das grafiteiras é calcado na sua organização em *crews*, oficinas ou eventos de grafite, de modo que a criação que observamos foi coletiva, apesar de haver momentos em que as artistas produzem trabalhos individuais. Algumas artistas vivem exclusivamente do grafite e para isso podem se valer também de produtos

inspirados em suas obras nas ruas, como canecas e bolsas. Para isto, os grafites nas ruas servem como uma espécie de chamariz ou propaganda. Espera-se que as mulheres façam seu trabalho de graça como uma obrigação das mulheres simplesmente por serem mulheres e, a partir deste fato, terem como destino a execução de trabalhos manuais como naturais em contraponto a um trabalho remunerado, o que é um problema enfrentado por elas.

O feminino é colocado como frágil e subalterno na cena do grafite e, por isto, é discriminado em um local de menor saber e importância. A atenção maior que recebem é sobre seus corpos na forma de assédio ou de *mansplaining* (KUSTER, 2017). Quando elas executam um trabalho bem feito, frequentemente ouvem que “ficou bom como se tivesse sido executado por um homem”.

Todavia, elas resistem permanecendo na carreira artística, apesar de fazerem concessões que nos fazem pensar até onde vai sua resistência e sua acomodação ao sistema neoliberal. Podemos considerar que o grafite a princípio fez parte de uma contracultura, mas que agora está sendo cooptada pelo capitalismo, apesar de ainda haver sinais de resistência. Por exemplo, há resistência do grafite enquanto arte e reinvenção da arte, como reflexos das lutas que se manifestam na cidade pela ocupação dos espaços.

Alguns grafites podem ter sido aburguesados mas continuam sendo obras de arte, devido a interação que ocorre entre as pessoas e estes, que pode modificar os sujeitos. Eles podem estar situados em diversos circuitos, como o Bolinho por exemplo, que situa-se no circuito da culinária, da mulher, do patriarcado, da obra de arte, da cidade, do neoliberalismo, da casa onde se encontra, entre diversas outras possibilidades.

No entanto, podemos considerar que há resiliência dos grafites quanto à sua temática e quando ele se espetaculariza. Essa espetacularização foi observada principalmente em eventos de grafite, quando o foco deixa de ser o grafite e passa a ser o fazer grafite, esvaziando o seu significado em alguns casos. No entanto, a rentabilização do grafite não é o grafite. O grafite virou sim uma mercadoria, mas, ao mesmo tempo, ainda é uma forma de resistência na cidade. O capitalismo só suporta as vozes que defendem ou que servem a seus interesses (TIBURI, 2018). Daí é que vem o grafite enquanto resistência. O lugar de fala pede um lugar de escuta. Se essa escuta não vem de forma espontânea, faz-se necessária a luta que se manifesta na

forma de resistência, de convite ao diálogo. O grafite é como um vagalume descrito por Didi-Huberman (2011), o qual incomoda e convida a uma reflexão.

Como já discutimos, para Fonseca (2018), assumir-se mulher é tornar-se um signo construído pelo patriarcado, termo este que tem sido ressignificado pelo feminismo. Ao se apropriarem de muros, as grafiteiras também contribuem para a mudança do sentido do termo mulher, uma vez que vivem suas feminilidades no espaço não restrito ao privado, embora não sem resistências.

Conclui-se que no grafite também existem as pressões para que as mulheres se ocupem apenas do espaço privado, os que elas desafiam ao irem para o espaço público. O assédio é um importante limitador para as atividades das mulheres na rua, fazendo com que elas, por exemplo, tenham que esconder seus corpos para poderem trabalhar em paz, o que se constitui um ato de resiliência ao sistema patriarcal, uma vez que são objetificadas e têm seus trabalhos ignorados por causa disto.

Para alguns artistas, o grafite “de verdade” seria aquele ausente de transações comerciais, o que eliminaria seu caráter transgressor, transformando-o em outra coisa – um mural – mesmo que os desenhos envolvidos sejam iguais. Não comungamos desta opinião. Assumimos que não é a venda do grafite que determina se ele é uma obra de resistência ou não, e sim o seu significado. Há de se considerar que o grafite é o modo de subsistência das envolvidas e por isso precisa ser comercializado.

Concluimos também que é forte neste meio o discurso empreendedor – principalmente as noções de que o sucesso pode ser considerado pelo próprio esforço e que se pode chegar aonde quiser apenas por mérito pessoal. Sabemos que isto faz parte do discurso neoliberal (LAZZARATO, 2016) e que, na realidade, elas vivem uma situação de trabalho precarizado. No entanto, apesar de o capitalismo parecer ser a lógica do mundo, elas resistem via desvio e singularização ao fazerem obras autorais, escrever seus nomes em paredes. Há também resistência quando se retrata a figura das minorias – do negro, da mulher, do índio, do nordestino.

Este trabalho se situa no campo da administração porque nele se trata da gestão. A formação do grupo é uma forma de gestão, a forma com que se organizam, como compram, como pintam, como se organizam para desenhar e para realizar seus trabalhos no muro. É uma nova forma de pensar a gestão, de acordo com Carrieri, Perdigão e Aguiar (2014)

Este trabalho trouxe acréscimo para os estudos organizacionais trazendo a reflexão sobre um objeto pouco estudado na administração, bem como reflexões

sobre resistências e discriminação nesse contexto. As suas contribuições também dizem respeito a uma discussão sobre as subjetividades capitalísticas e a gestão ordinária no contexto do grafite. Contribuímos também ao trazermos uma reflexão acerca do trabalho feminino das grafiteiras, seu cotidiano, as discriminações que elas sofrem e como resistem a elas.

As limitações deste trabalho referem-se principalmente à não consideração de outras vozes presentes na cena do grafite, como galerias, clientes e grafiteiros homens, o que poderia enriquecer o estudo, contudo deixamos tal ponto como sugestão para agendas de pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Caroline Muller; MARGARITES, Ana Paula Freitas. A mulher, a cidade e o muro. **Pixo**, Pelotas, nº 1, v. 1, out. 2017.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994, 111 páginas.

ALVESSON, M.; DEETZ, S. Teoria Crítica e abordagens pós-modernas para estudos organizacionais. Alvesson e Deetz. IN: **Handbook de estudos organizacionais**, vol. 1. São Paulo: Atlas, 2010. pp. 226-264.

BARBOSA, G. **Grafitos de Banheiro**: a literatura proibida. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BAUDRILLARD, J. Kool killer ou a insurreição pelos signos. **Revista Cine-olho**, São Paulo, nº 5, jul./ago. 1979.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 7ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BAUER, M. W.; AARTS, B. A construção do corpus: um principio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAUMAN, Z. A arte pós-moderna ou a impossibilidade da vanguarda. IN: BAUMAN, Z. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 121-130.

BELO HORIZONTE. PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. . **Projeto Telas Urbanas levará arte a muros da cidade**. 2015. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=203437&pldPlc;=&app=salanoticias>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

BOEIRA, S. L.; SANTOS, A. C. B.; SANTOS, A. G. Estatuto da cidade: aspectos epistemológicos, sociopolíticos e jurídicos. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 3, p. 695-712, maio/jun. 2009.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-474, Dec. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200441&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 Maio 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400430441>.

BRASIL. 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. **Diário Oficial da União**, Atos do Poder Legislativo, Brasília, DF, 13 fev. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm >. Acesso em: 10 set. 2017.

CARRIERI, Alexandre de Pádua; MARANHAO, Luizaina Machado Saraiva de Albuquerque; MURTA, Ivana Benevides Dutra. Crítica ao manejo humano em Belo Horizonte. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 6, p. 1315-1342, dez. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122009000600005&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 09 set. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-76122009000600005>.

CARRIERI, Alexandre de Pádua, PERDIGÃO, Denis Alves; AGUIAR, Ana Rosa Camillo. A gestão ordinária dos pequenos negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. **R. Adm.**, São Paulo, v. 49, n. 4, p. 698-713, out./nov./dez. 2014.

CARVALHO, Alexandre Filordi de. Félix Guattari e a produção de subjetividade na sociedade de consumo: questões atuais desde a filosofia da educação. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE FILOSOFÍA DE LA EDUCACIÓN, 3., 2015, Cidade do México. **Anais...**. Cidade do México: Associação Latinoamericana de Filosofia da Educação, 2015. p. 1 - 15.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COIMBRA, K. E. R.; SARAIVA, L. A. S. Territorialidade em uma organização-cidade: o movimento Quarteirão do Soul. **Gestão & Regionalidade**, São Caetano do Sul, v. 29, n. 86, p. 34-46, maio/ago. 2013.

COLBARI, Antônia. A análise de conteúdo e a pesquisa qualitativa. In: SOUZA, Eloisio Moulin. **Metodologias e analíticas qualitativas em pesquisa organizacional**: uma abordagem teórico-conceitual. Vitória: EDUFES, 2014.

CUNHA, M. F. Cidades inteligentes implicam servidão maquínica?. **Pensamento & Realidade**, v. 30, n. 4, p. 82-89, 2015.

DAVEL, E.; ALCADIPANI, R. Estudos Críticos em Administração: a Produção Científica Brasileira nos Anos 1990. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, v. 43, n. 4, out-dez, p.72-85, 2003. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902003000400006>.

DIDI-HUBERMAN. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2014.

DINIZ, A. P. R. Feminilidades e masculinidades no trabalho. In: CARRIERI, A.P., TEIXEIRA, J. C.; NASCIMENTO, M. C. R. (ORGS.). **Gênero e trabalho**: perspectivas, possibilidades e desafios no campo dos estudos organizacionais. Salvador: EDUFBA, 2016.

DUTRA, Herrison Fábio de Oliveira; PALHARES, Ana Carmem, MELLO, Sérgio Carvalho Benício. Grafitagem rebelde: traço de uma análise cartográfica no Recife Antigo. **Ci & Tróp. Recife**, v. 42, n° 2, p. 115-146, 2018.

FISCHER, G. N. Espaço, identidade e organização. In: CHANLAT, J. F. (Coord.). **O indivíduo na organização: dimensões esquecidas**. v. 2. 11 reimpressão. São Paulo: Atlas, 2010.

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

FISCHER, G. N. Espaço, identidade e organização. In: CHANLAT, J. F. (Coord.). **O indivíduo na organização: dimensões esquecidas**. v. 2. 11 reimpressão. São Paulo: Atlas, 2010.

FONSECA, Marcela de Maria Sehn. Feminismos em comum: toda todas, todes e todos. *Coisas de Gênero*, São Leopoldo, v. 4, n. 1, pp. 161-168, jan.-jun. 2018.

FOUCAULT, M. . **Estratégia, Poder e Saber**. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; Trad: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária, (2003).

FOUCAULT, , M.. Foucault. In M. B. Motta (Org.), **Ética, sexualidade, política**. (E. Monteiro e I. Barbosa, Trad.). (pp. 234-239) Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FRIEDMAN, Milton; FRIEDMAN, Rose. **Livre para escolher**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FURTADO, Janaína R.; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e Pichação: Relações estéticas e intervenções urbanas - DOI 10.5216/vis.v7i1.18123. **Visualidades**, [S.l.], v. 7, n. 1, abr. 2012.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

IVO, A. B. L. Cidade – mídia e arte de rua. **Caderno CRH**, Salvador, v. 20, n. 49, p. 107-122, jan./abr. 2007.

KUSTER, Eliana. Do simbólico ao real: faces da violência de gênero. **REDISCO**, Vitória da Conquista, vol. 12, n. 2, p. 83-109, 2017.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Sesc, 2010.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 22, nº 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

MARQUES, E. C.; BICHR, R. M. Estado e espaço urbano: revisitando criticamente as explicações sobre as políticas urbanas. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, p. 9-29, jun. 2001.

MARTINS, Líbia Monteiro. **O diário de campo como dispositivo para análise de implicação em pesquisa**. 2016. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Institucional, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MASCARENHAS, G. Cidade mercadoria, cidade-vitrine, cidade turística: a espetacularização do urbano nos megaeventos esportivos. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 14, n. esp, p. 52-65, 2014.

MIRANDA, L. Subjetividade: A (des)construção de um conceito. In: JOBIM e SOUZA, S. (org) **Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Ed.7 Letras, 2000. p. 29-46.

MORENA, Margarida. Miradas femininas -mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2009, Salvador. **Anais...** . Salvador: Faculdade de Comunicação –UFBA, 2009. p. 1-13

NEVES, Magda de Almeida. Anotações sobre trabalho e gênero. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, v. 43, nº 149, mai/ago 2013, p. 404-421.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Potências políticas nas imagens da pixação na rua e na galeria. **Verso e reverso**, São Leopoldo, vol. 24 nº 72, set.-dez., 2015, pp. 132-143.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Pixo e cenas dissensuais em Belo Horizonte: antagonismos entre a força da lei e a emergência dos pixadores como sujeitos políticos. **Quaestio Iuris**, vol. 9, nº 4, Rio de Janeiro, 2016, pp. 2007-2014.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. A impossibilidade do consenso na cena urbana do pixo em Belo Horizonte: discurso, comunicação e política no embate entre pixadores e poder público. **REVISTA ECOPOS (ONLINE)**, v. 20, p. 194-214, 2017.

PAULA, Ana Paula Paes de. Para além dos paradigmas nos Estudos Organizacionais: o Círculo das Matrizes Epistêmicas. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro v. 14, nº 1, Jan./Mar. 2016.

PAULA, A. P.; PALASSI, M. P. Subjetividade e simbolismo nos estudos organizacionais: um enfoque histórico-cultural. In: CARRIERI, A. P.; SARAIVA, L. A. S. (Orgs). **Simbolismo organizacional no Brasil**. São Paulo: Atlas, 2007, p. 199-228.

PENACHIN, D. L. **Signos subversivos: uma leitura semiótica de grafismos urbanos**. 2004. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pós Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PEREIRA, A. B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010.

PEREIRA, D. C.; CARRIERI, A. P. Movimentos de desterritorialização e reterritorialização na transformação das organizações. **RAE-eletrônica**, São Paulo, v. 4, n. 1, art. 13, jan./jul. 2005.

PETERS, M. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PINA, Raisa. **João Doria contra a arte**. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/joao-doria-contra-a-arte>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

PIRES, Eduardo Weinhardt. A crise do capitalismo como crise de subjetividade. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 30, p. 191 - 196, dez. 2015 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532015000200191&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 fev. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015203>.

POMPEU, S. L. E.; ROHM, R. H. D. Gerenciamento da Identidade e Estratégias de Enfrentamento da Discriminação no Trabalho Usadas por Mulheres Homossexuais . **Revista ADM.MADE**, v. 22, n. 3, p. 1-21, 2018.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

REIS, T. A.; DIAS, A. S.; OLIVEIRA, E. O.; COSTA, J. A.; CREMONEZI, G. O.; SPERS, V. R. E. Desafios e Conflitos da Mulher na Busca da Ascensão na Carreira Profissional. **Revista de Carreiras e Pessoas**, v. 8, n. 3, p. 398-412, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**; São Paulo: Atlas, 2012.

RINK, Ana; METTRAU, Marsyl Bulkool. Grafitagem: resistência e criação. **Tamoios**, Rio de Janeiro, Ano VI, nº 1, 2010, pp. 76-91.

RIOS, S. O; COSTA, J. M. A.; MENDES, V.L.P.S. A fotografia como técnica e objeto de estudo em pesquisa qualitativa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 20, p. 98-120, jan./jul. 2016.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sesuality, Salud y Sociedad**, Rio de Janeiro, nº 10, pp. 140-164, 2012.

RODRIGUES, F. S.; ICHIKAWA, E. Y. O cotidiano de um catador de material reciclável: a cidade sob o olhar do homem ordinário. **Revista de Gestão Social e Ambiental**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 97-112, jan./abr. 2015.

SÁ, T. Lugares e não Lugares em Marc Augé. **Artitextos**, V. 03, pp. 179-188. Dez. 2006.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Violência de Gênero no Brasil Atual. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 443, jan. 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16177/14728>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, pp. 115-136, 2001.

SANTANA JUNIOR, G. M.; CALLADO, A. L. C. Discriminação Salarial entre Homens e Mulheres no Mercado de Trabalho dos Contadores do Nordeste Brasileiro. **Revista Mineira de Contabilidade**, v. 18, n. 2, p. 70-82, 2017.

SCHEFLER, Maria de Lourdes N. Gênero, autonomia econômica e empoderamento: o real e o aparente. Sistematização de processos de investigação-ação e/ou de intervenção social. **Feminismos**. Salvador, vol. 1, nº 3, set.-dez. 2013, pp. 1-20.

SCOTT, Joan. Gender – a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia Press, 1989.

SCOTT, Joan. "A mulher trabalhadora". In: FRAISSE, Genevieve; PERROT, Michelle (Orgs.). **A história das mulheres no Ocidente: o século XIX**. São Paulo: EBRADIL, 1994. p. 443-475.

SCOTT, Joan. Usos e abusos do gênero. **Projeto História**, São Paulo, nº 45, pp. 327-351, dez. 2012. SERVA, Maurício; JAIME JUNIOR, Pedro. Observação participante pesquisa em administração: uma postura antropológica. **Rev. adm. empres.**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 64-79, June 1995. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901995000300008&lng=en&nrm=iso>. access on 09 Oct. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75901995000300008>.

SILVA, A. N.; SARAIVA, L. A. S. Grafitos e tabus nas organizações: um estudo iconográfico em banheiros. **Revista Pensamento Contemporâneo Em Administração**, v. 11, p. 116-130, 2017.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. **Artémis**, João Pessoa, vol. 8, pp. 110-117, jun. 2008.

SOARES, Leonardo Barro, MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa? **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 9, nº 2, pp. 408-424, 2009.

SOUZA, M. V. Políticas públicas e espaço urbano desigual: favela Jardim Maravilha (SP). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, n. 66, p. 267-281, set./dez. 2009.

SOUZA, Eloisio Moulin de; SOUZA, Susane Petinelli; SILVA, Alfredo Rodrigues Leite da. O pós-estruturalismo e os estudos críticos de gestão: da busca pela emancipação à constituição do sujeito. **Rev. adm. contemp.**, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 198-217,

Abr. 2013. Disponível em
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552013000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em
08 Set. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1415-65552013000200005>.

SOUZA, E. M. Fazendo e desfazendo o gênero. In: CARRIERI, A.P., TEIXEIRA, J.C.; NASCIMENTO, M.C.R. (ORGS.). **Gênero e trabalho**: perspectivas, possibilidades e desafios no campo dos estudos organizacionais. Salvador: EDUFBA, 2016.

TELLES, V. S.; HIRATA, D. V. Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 173-191, set./dez. 2007.

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

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, Feb. 2007. Disponível em
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 9 out
2017. <http://dx.doi.org/10.1590>.

VELHO, G. Individualismo, anonimato e violência na metrópole. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 15-29, jun. 2000.

i ?Disponível em :
https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fstatic.panoramio.com%2Fphotos%2Foriginal%2F83873694.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fmapio.net%2Fpic%2Fp-30809042%2F&docid=a9eQUbVkWpGxGM&tbnid=iEYz93SO99g55M%3A&vet=10ahUKEwitylf1n6zeAhWEIJAKHXbzDWEQMwg_KAEwAQ..i&w=2474&h=3464&itg=1&bih=597&biw=1242&q=avenida%20contorno%20tiradentes%20Belo%20Horizonte%20grafite&ved=0ahUKEwitylf1n6zeAhWEIJAKHXbzDWEQMwg_KAEwAQ&iact=mrc&uact=8 Acesso em 29out. 2018.X autor da imagem não foi identificado, mas tal logo conhecemos a sua identidade, a imagem lhe será creditada.