



UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO TERRITORIAL E
DESENVOLVIMENTO SOCIAL

MAIARA BOMFIM FRANCO

**TELA DE MULHERES: O MURALISMO FEMININO NA CIDADE DE
SALVADOR**

Salvador

2022

MAIARA BOMFIM FRANCO

**TELA DE MULHERES: O MURALISMO FEMININO NA CIDADE DE
SALVADOR**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Planejamento Territorial e
Desenvolvimento Social da
Universidade Católica do Salvador,
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Liliane
Vasconcelos de Jesus.

Salvador

2022

Ficha Catalográfica. UCSAL. Sistema de Bibliotecas

F825 Franco, Maiara Bomfim
Tela de mulheres: o muralismo feminino na cidade de Salvador/Maiara
Bomfim Franco. – Salvador, 2022.
146 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica do Salvador. Pró-Reitoria
de Pesquisa e Pós-Graduação. Mestrado Acadêmico em Planejamento
Territorial e Desenvolvimento Social.

Orientadora: Profa. Dra. Liliane Vasconcelos de Jesus.

1. Arte 2. Cidade 3. Muralismo 4. Salvador 5. Mulheres
I. Jesus, Liliane Vasconcelos – Orientadora II. Universidade Católica
do Salvador. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. III. Título.

CDU 7:711.42-055.2(813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO

MAIARA BOMFIM FRANCO

TELA DE MULHERES: O MURALISMO FEMININO NA CIDADE DE
SALVADOR-BA.

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de
Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social.

Salvador, 31 de março de 2022.

Banca Examinadora:



Prof.(a)s. Dr.(a)s. Liliane Vasconcelos de Jesus - UCSAL (orientadora)



Prof.(a) Dr.(a) Liana Silvia de Videiros e Oliveira (Examinadora interna)



Prof.(a) Dr.(a) Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)

A

Maria, minha mãe, por ter sido a primeira potência feminina a me inspirar.

E a todas as mulheres que dão vozes aos silêncios.

AGRADECIMENTOS

Desde criança escrevo para criar aproximações, sejam essas comigo mesma ou com o mundo. A escrita sempre esteve presente em minha vida de modo afetuoso e sinestésico. Escrevo como quem areja e preenche espaços. Por essa razão, quando comecei a rascunhar a minha dissertação, não pude deixar de pensar em todos aqueles que, de algum modo, ofereceram aproximações para todos os caminhos que percorri entre palavras, cores e vivências.

A Deus e a Espiritualidade, que me fizeram mais forte em meus atravessamentos.

A minha mãe, Maria Bomfim, minha maior referência de potência de mulher.

A meu pai, Renivaldo Franco, o homem quem mais admiro e cujo apoio se tornou imprescindível em minha caminhada.

A Marília Bomfim, minha querida irmã, a quem sempre direcionei ensinamentos.

A Márcia Magalhães e Welligton Magalhães, meus tios queridos. Antes que eu pudesse duvidar de mim mesma, eles me ofereceram palavras de incentivo.

A Yasmin Magalhães, sempre disposta a dialogar sobre pautas feministas.

A Liliane Vasconcelos, minha estimada orientadora, que me convidou para seu grupo de pesquisa Temporalidades Urbanas e me mostrou novos caminhos como pesquisadora. Liliane esteve comigo desde a minha graduação em Letras Vernáculas, sempre me incentivando a explorar e preencher espaços possíveis. Meu desempenho está intimamente ligado à potência que Liliane articula como mulher e professora.

As minhas colegas do Temporalidades Urbanas, por todas as trocas articuladas em nossos encontros (mesmo os virtuais). Para mim é um grande prazer fazer

parte de um grupo impulsionado principalmente por mulheres dentro do campo da pesquisa acadêmica.

Aos meus colegas do programa Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social, que me fizeram enxergar pela multidisciplinaridade e desdobrar novos olhares sobre a minha temática investigativa.

A banca examinadora, composta pelas professoras Liana Oliveira e Nancy Vieira, por terem mostrado perspectivas enriquecedoras para o meu trabalho.

Ao corpo docente do programa, pela dedicação e excelência em lidar com os diversos desafios que tivemos no ano de 2020 e 2021.

A Tatiana Charpinel, por me mostrar todos os caminhos possíveis ao encontro de mim mesma.

A FAPESB, por ter me conferido a bolsa de Mestrado desenvolvida junto a Universidade Católica do Salvador.

A UCSal, por ter sido como um segundo lar desde 2012.

Sou imensamente grata a todos vocês.

Há um momento na história de toda emancipação – pessoal ou coletiva – em que se sente um disparo interno, um clique. Trata-se de um pequeno, mas preciso movimento da mente ou da alma, também provocado por um fato ou um episódio irrelevante, por uma palavra, um gesto, uma sensação. Mesmo depois de passado muito tempo, toda mulher que tiver iniciado seu caminho pessoal em busca da igualdade é capaz de identificá-lo (ARMENI, 2019).

RESUMO

A arte urbana produzida por mulheres nem sempre esteve articulada na esfera do pertencimento social, assim como muitas outras atividades estigmatizadas em caráter masculino pelo sistema patriarcal. Com isso, este trabalho busca identificar murais ocupados pelas representações artísticas produzidas por mulheres nos espaços urbanos de Salvador. Os métodos utilizados buscarão reconhecer o muralismo produzido por mulheres na cidade por meio de um levantamento bibliográfico e exploratório de natureza qualitativa sobre a produção artístico-urbana. A pesquisa estará fundamentada nos estudos contemplados pelas áreas de Gênero, Arte e Cidade. Será feito um levantamento de arquivo fotográfico disponibilizado pelas artistas que estão produzindo atualmente no cenário urbano do Centro à Cidade Baixa da cidade de Salvador, no período de 2015 até 2021, visto que há escassas publicações na esfera da arte urbana produzida por mulheres, ressaltando ainda a necessidade de promover maior visibilidade para essas produções.

Palavras-chave: Arte. Cidade. Muralismo. Salvador. Mulheres.

ABSTRACT

The urban art produced by women has not always been articulated in the sphere of social belonging, as well as many other activities stigmatized as masculine by the patriarchal system. This paper seeks to identify murals occupied by artistic representations produced by women in the urban spaces of Salvador. The methods used will seek to recognize the muralism produced by women in the city through a bibliographic and exploratory survey of a qualitative nature about the artistic-urban production. The research will be based on the studies contemplated by Genre, Art and City. A survey of the photographic archive made available by artists who are currently producing in the urban scenario from the Center to the Lower City of the city of Salvador, in the period from 2015 to 2021, will be carried out, since there are scarce publications in the sphere of urban art produced by women, also highlighting the need to promote greater visibility for these productions.

Keywords: Art. City. Muralism. Salvador. Women.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - “Homem, o controlador do Universo”, 1934. México.....	22
Figura 2 - Projeto de Maria Izquierdo para o Mural do Departamento do Distrito Federal (1945)	23
Figura 3 - Parte da reprodução da obra “História da Imprensa” de Fulvio Pennacchi (1938)	25
Figura 4 - Detalhe de pintura mural no Bar Anjo Azul (1949)	27
Figura 5 - “Amai-vos” - Mural de Hanna Lucatelli.....	31
Figura 6 - “A Cidade É Nossa” - Mural de Rita Wainer na Rua da Consolação, São Paulo.....	40
Figura 7 - “As Guardiãs” - Comércio, Salvador - Ba.....	43
Figura 8 - “Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira”	47
Figura 9 - “A Última Ceia” (1570) - Plautilla Nelli.....	50
Figura 10 - Detalhe de lenço de mesa bordado, 1900, Jessie Newbery.....	52
Figura 11 - GUERRILLA GIRLS.....	53
Figura 12 - “Esse laço eu desfaço desde que me entendo por gente” (2016), na Rua Fidalga – São Paulo.....	58
Figura 13 - “Redemoinho em dia quente – Jarid Arraes”. Papel Mulher - Juiz de Fora - MG.....	62
Figura 14 - “Falando em línguas – Glória Anzaldúa”. Papel Mulher - Sobral, CE.....	64
Figura 15 - O LIVRO de água, Karina Rabinovitz (parte I), 2014.....	66
Figura 16 - O LIVRO de água, Karina Rabinovitz (parte II), 2014.....	67
Figura 17 - Mural “Seria eu poesia?” Pri Barbosa - Sesc Osasco - SP.....	70
Figura 18 - A Idade Madura – Camille Claudel.....	75

Figura 19 - Memória (O coração) – Frida Kahlo 1937.....	76
Figura 20 - “Salvem as matas, Salve à Cabocla I”.....	82
Figura 21 - “Salvem as matas, Salve à Cabocla II”.....	83
Figura 22 - “O Pescador da Cidade Velha” e “Se plante”.....	84
Figura 23 - Mural Eduardo Kobra: “Coexistência” - São Paulo, 2020.....	85
Figura 24 - “Recortes do centro de Fortaleza sem nós”.....	86
Figura 25 - Obra Simone Sapienza (Siss): Projeto Tarsila Inspira “No fundo, no fundo... tinha eu” - São Paulo.....	88
Figura 26 - “Fundação da Cidade do Salvador” - Teatro Castro Alves.....	91
Figura 27 - “Fundação da Cidade do Salvador” - Teatro Castro Alves.....	92
Figura 28 - “Afroturismo” - Dique do Tororó.....	92
Figura 29 - Grafite de Carolzinha Itzá “Útero urbe” - Embu das Artes - SP.....	95
Figura 30 - “As fronteiras se rompem com afeto” - Rua Araújo - SP.....	97
Figura 31 - Mural de Dinha “eu mulher negra” (parte I) - Fortaleza, CE.....	98
Figura 32 - Mural de Dinha “eu mulher negra” (parte II) - Fortaleza, CE.....	99
Figura 33 - Mural “Híbrida - o futuro é retorno”, Criola. Liberdade - SP.....	100
Figura 34 - Obra por Lídia Viber na comunidade Tavares Bastos - RJ.....	102
Figura 35 - Obra por Aleksandra Ribeiro (Dinha), Fortaleza - Ceará.....	103
Figura 36 - “Preta Rainha”, Projeto MURAL #TARSILAINSPIRA.....	104
Figura 37 - “Amor ao dendê” - Ananda Santana.....	104
Figura 38 - Mural Coletivo em homenagem ao mês internacional das mulheres - Florianópolis.	106
Figura 39 – “Mulheres em marcha pelo bem viver”	107
Figura 40 - Aquarela “Um corpo amado é um corpo potente”	108
Figura 41 - Projeto MURAL por Rebeca Silva - Comércio/Salvador.....	111

Figura 42 - “O Jardim que há em Mim” por Rebeca Silva.....	112
Figura 43 - Mural Dia da Consciência Negra - Granjas Rurais Presidente Vargas, Salvador.....	113
Figura 44 - Mural Hospital da Mulher – Largo de Roma/Salvador.....	116
Figura 45 - “Oxum” – Prefeitura de Salvador.....	117
Figura 46 - “Mãe Stella de Oxóssi – Nosso Tempo é Agora”	118
Figura 47 - “São Jorge” – Posto de Combustível São Jorge (parte I) - Vale do Ogunjá, Salvador.....	119
Figura 48 - “São Jorge” – Posto de Combustível São Jorge (parte II) - Vale do Ogunjá, Salvador.....	120
Figura 49 - Abraço Ancestral “Separado é Tudo Junto” (parte I)	121
Figura 50 - Abraço Ancestral “Separado é Tudo Junto” (parte II)	122
Figura 51 - Mural I Projeto Tempostal – Beiru, Salvador.....	123
Figura 52 - Mural II Projeto Tempostal – Gamboa de Baixo, Salvador.....	124
Figura 53 - Mural III Projeto Tempostal – Calafate, Salvador.....	125
Figura 54 - Mural Projeto Santa Cruz a Cores – Santa Cruz, Salvador.....	127
Figura 55 - Mural Makota Valdina – Avenida Vasco da Gama, Salvador.....	128

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 MULHERES SOBRE TELA	21
2.1 A ARTE PÚBLICA E A ARTE URBANA: TERRITORIALIDADES DE MULHERES	38
2.2 TRAÇOS DE MULHERES: ARTE FEMINISTAS E SEU CARÁTER REVOLUCIONÁRIO	44
2.3 PINTURAS POSSÍVEIS E LEGITIMAÇÃO: AS MULHERES NO ESPAÇO ARTÍSTICO.....	49
3 RETRATOS DO IMAGINÁRIO: CIDADE, ARTE E MULHER	58
3.1 ARTE E FEMINISMOS: DA ESTÉTICA AO SOCIAL.....	73
3.2 CORES DA CIDADE: EXPRESSÕES ARTÍSTICAS URBANAS.....	81
3.3 AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM TEXTURAS DE SUBJETIVIDADES	93
3.4 DO ESBOÇO À ARTE-FINAL: QUADROS DE MULHERES NAS RUAS DE SALVADOR	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO

Telas de mulheres expostas pela cidade são imagens para além da contemplação, o que se percebe é a urgência do existir como sujeitos que preenchem os espaços e fazem emergir os direitos de pertencer e produzir nesses ambientes. Essas imagens se revelaram para mim como um vislumbre em um dia quente na região do Comércio em Salvador. Com os olhos acostumados às imagens capturadas por trás da janela do ônibus, o movimento rotineiro da cidade parecia o mesmo de sempre, a não ser pela silhueta colorida em um muro que antes era cinzento, mas naquele momento habitava a imagem de uma mulher com cabelos esvoaçantes coberto por cores vibrantes. Esse foi o primeiro olhar e um convite para conhecer aquela forma de arte que se fez notável em meio a cidade cheia de apelos do cotidiano.

A história das construções e representações sociais esteve, por muito tempo, fundamentada na subalternização e invisibilidade da mulher. O protagonismo masculino foi naturalizado, enquanto pilares patriarcais foram erguidos para dar suporte às civilizações. Assim, as mulheres estiveram ambientadas em espaços privados, domésticos, e para os homens um mundo de possibilidades e movimento se desdobrou.

Conforme Barbosa et. al (2019, p. 28) a mulher passou muito tempo sendo excluída da maior parte das expressões artísticas, já que mesmo os direitos básicos não as alcançavam. O início dessa produção emerge de nuances invisibilizadas ou amparadas em camadas sociais privilegiadas. Tais registros são escassos e os existentes contemplam, em sua maioria, mulheres brancas e pertencentes às classes mais privilegiadas e com acesso à produção de conhecimento.

Desse modo, Cristine Tedesco (2018) aponta que com a possibilidade de acesso à educação, algumas freiras arriscaram-se a trilhar o caminho das artes. Registros indicam que a primeira mulher reconhecida como artista foi a freira Plautilla Nelli, em meados do século XVI.

Partindo de tal premissa, podemos considerar a representação como um conceito passível de várias acepções, portanto, polissêmico, abstrato e

instável. Etimologicamente, a palavra, de origem latina e oriunda do vocábulo “*repraesentare*”, designa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. Para Roger Chartier (2011) o conceito de representação reforça a ideia anteriormente apresentada de, por meio de palavras ou imagens, tornar presente algo que está ausente, sendo a palavra entendida como “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p.10). Para cumprir a tarefa proposta no presente trabalho, adota-se o conceito de representação atrelado ao imaginário que pode ser entendido, por sua vez, como um conceito que produz sistemas de significações, significados e significantes criado por cada sociedade (CASTORIADIS, 1982).

Lança-se, assim, um olhar sobre a esfera da representação que se apresenta ligada às questões culturais relativas às construções sociais. No sentido de tornar presente e revisitar a presença das mulheres artistas que produzem na cidade, quando a ideia fundamentada de representação do feminino perpassa pelo conceito que a pesquisadora Luciana Loponte (2018, p. 155) chama de “pedagogia do feminino”: uma imagem visual instaurada nos cânones sociais; uma verdade universal que limita a subjetividade das mulheres e impossibilita a multiplicidade traduzida em representações engessadas de submissão, passividade e delicadeza.

Há ainda na arte feita por mulheres o que a autora Jo A-mi (2019) chama de “poética de dipnoico”. Poética por se tratar de uma operação narrativo-política própria que interage/pensa enquanto/com circuitos corporais, discursivos, culturais, escriturais, estéticos, sociais na rua e dipnoico por se associar a uma ideia de interação/hibridização/adaptação/ressignificação enredada por seres que lutam para permanecerem existindo nos espaços em que circulam.

Com isso, dentro das várias relações criadas e edificadas no imaginário da cidade, nos interessa buscar as múltiplas maneiras em que mulheres na contemporaneidade têm configurado as definições dos lugares que elas vêm ocupando e construído enquanto sujeito social e artístico. Sendo assim, os significantes produzidos através da arte nos muros das cidades caracterizam discursos que dialogam com a urbe e suas narrativas.

Na representação do imaginário de Salvador enquanto tela para as artes, busco ler e contemplar a produção urbana de mulheres enquanto investigo as

maneiras que a dimensão de gênero produz territorialidades. Considerando que diversas expressões artísticas inicialmente são concebidas através de uma esfera de ilegalidade social. Portanto, encarar tais expressões como o muralismo e o grafite (posteriormente abordados), remete a um entendimento de que a arte tem percorrido novos caminhos de pertencimento nas ruas da cidade. Dessa forma, as produções protagonizadas por mulheres demarcam além de uma luta pelo direito à cidade, a inserção e democratização da presença das mulheres dentro dos espaços urbanos.

Para tanto, os registros contemporâneos que sinalizam a presença de mulheres na construção sociocultural se fazem de grande relevância para os estudos epistemológicos atuais. Por meio desta dissertação serão observados os modos como as mulheres têm ocupado a cidade através de nuances artísticas, considerando a multiplicidade de fatores que isso implica. Pois perceber os espaços urbanos por meio da perspectiva de gênero sugere, sobretudo, uma reflexão sobre as formas como as mulheres têm sido atravessadas pelas dinâmicas sociais enquanto sujeito sem ignorar as intersecções geradas pela classe, raça e gênero.

Das diversas formas de expressão que transcrevem representações no meio social será considerada, em especial, o Muralismo produzido por mulheres em Salvador. Justificando a importância da pesquisa no sentido de contribuir à esfera acadêmica, já que o muralismo produzido por mulheres nas ruas ainda é pouco explorado. Além das contribuições qualitativas para investigação sobre produções artísticas urbanas feitas por mulheres, o estudo se desdobra por meio de levantamento bibliográfico exploratório buscando observar, com o uso de linguagem imagético-literária, as percepções de mulheres que atuam nas ruas de modo artístico enquanto transcrevem suas representações nos locais em que produzem. Remetendo à esfera de ressignificação no sentido de ocupação dos espaços pela ótica das possibilidades.

O primeiro capítulo da dissertação aborda as representações artísticas femininas produzidas na cidade. Apresentando conceitos iniciais para entender formas de expressão no espaço urbano sendo atravessadas pelas questões de gênero no sentido de elencar a importância da democratização em lugares antes limitados e exclusivos ao sujeito masculino. Expondo ainda o movimento artístico muralista, que tem sido na contemporaneidade uma ferramenta de criação e

emancipação. Considerando outras formas artísticas como o grafite e o papel da mulher enquanto protagonista de expressões artísticas disseminadas no meio social. Tecendo discussões enredadas ao Movimento Feminista e suas atribuições como condição emancipatória para a mulher no meio social, que configuram territorialidades femininas enquanto transcrevem sobre as manifestações relacionadas com a Arte Pública e a Arte Urbana como precursoras de um papel importante de reconstituição dos sentidos e da reflexão sobre a atual condição nas cidades.

O segundo capítulo percorre a produção de mulheres nas artes visuais no Brasil considerando seu papel político e ideológico nos meios de produção e ocupação. Desse modo, o grupo “Guerrilla Girls” será abordado como uma importante referência de ativismo feminista no campo das artes visuais. Serão apresentadas formas de expressões femininas e suas relações identitárias enquanto artistas e mulheres, elencando, assim, perspectivas de gênero, arte e cidade atuantes nas relações propostas pelo imaginário artístico sociocultural. Faz-se ainda um levantamento de obras registradas em acervo digital, além de entrevistas sobre as perspectivas dessas mulheres acerca dos processos criativos nas ruas, considerando os entraves causados pelos atravessamentos provocados pela pandemia.

Com isso, foram consideradas as perspectivas e obras de artistas como Nila Carneiro, mulher branca, nascida em Feira de Santana e formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Trabalha na Fundação Cultural do Estado da Bahia como designer e mantém paralelamente as produções urbanas vinculadas ao conceito de elaborar obras de arte em grandes dimensões com outras mulheres e para mulheres. Ananda Santana, baiana, mulher negra, começou assistindo a vídeos sobre arte urbana e em seguida teve a oportunidade de passar para um curso de formação em grafite e feminismo em Salvador, participa de coletivos femininos que produz arte na cidade. Ani Ganzala, mulher negra, lésbica, nascida em Salvador, atua no grafite (assina como Kpitú) e utiliza a técnica de aquarela em suas pinturas que retratam o afeto e amor entre mulheres lésbicas negras que tem como cenário de fundo as simbologias e signos de matrizes africanas. Andressa Monique, mulher negra, nascida na comunidade do Beiru, em Salvador. Formada em Arquitetura e Urbanismo, Monique atua nas ruas fazendo grafite desde 2015 e retrata em seus

trabalhos questões de gênero, raça e da afro-religiosidade e outras que abordam na poética de suas produções o imaginário da cidade e o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres.

Tais artistas sugerem caminhos para que as pesquisas sobre o protagonismo artístico de mulheres pudessem restaurar a relevância social e cultural de produções feitas por mulheres na cidade de Salvador, estabelecendo um significativo contraponto ao cânone instituído e simbólico da identidade cultural naturalmente masculinizada.

Por esse viés, investigar o protagonismo de mulheres baianas na construção da arte pública configura uma dupla transgressão, a de produzir e a de conquistar o próprio espaço, sendo essa uma forma de retirar essas mulheres da invisibilidade e fomentar a construção de suas territorialidades perpassando pela ressignificação democrática na cidade.

2 MULHERES SOBRE TELA

Os modos de ocupação nas cidades são diferentes de acordo com cada posição social do sujeito, e quando esses sujeitos se reconhecem enquanto mulheres, a configuração no espaço se torna algo a ser analisado principalmente se levarmos em consideração que a cidade é desenhada em sua grande maioria por homens. Perceber os espaços urbanos por meio da perspectiva de gênero sugere, sobretudo, uma reflexão acerca dos modos como as mulheres têm sido atravessadas pelas dinâmicas sociais enquanto indivíduos, perpassando pelas diversas formas de exclusão, desigualdade e violência.

Scott (1995, p. 73) afirma que a maneira pela qual esta nova história iria incluir a experiência das mulheres e dela dar conta, dependia da medida que o gênero podia ser desenvolvido como uma categoria de análise. Nesse aspecto, as analogias com a classe e com a raça eram tratadas de modo explícito. A autora menciona ainda que as pesquisadoras feministas que tinham uma visão política mais global, invocavam regularmente as três categorias como cruciais para a escrita de uma nova história. O interesse pelas categorias de classe, de raça e de gênero assinalava o envolvimento do/a pesquisador/a com uma história que incluía as narrativas dos/as oprimidos/as e uma análise do sentido e da natureza de sua opressão e ainda uma compreensão de que as desigualdades de poder estão organizadas ao longo desses três eixos.

Nesse sentido, ao encarar a arte urbana como ferramenta de democratização política nos espaços públicos, é relevante considerar as produções não apenas pela ação em ocupar a cidade, mas também pela multiplicidade de fatores que permeiam o cotidiano. Assim, cabe aqui observar como as mulheres muralistas têm produzido nessas camadas antes reservada exclusivamente para o masculino, interferências no modo de ser e estar na cidade.

O movimento artístico conhecido como muralismo (ou afresco), técnica de pintura na composição de grandes murais, teve sua mais forte influência no México com o objetivo de trazer representações ideológicas a conhecimento público enquanto oferecia acesso a conceitos antes limitados aos espaços hierarquizados. Muito semelhante ao grafite, embora pertençam a origens e estéticas diferentes.

Conforme Camilo Vasconcellos (2010, p. 3), a pintura mural mexicana teve início oficial nos anos 20 do século passado como “filha da Revolução de 1910”, e foi a principal corrente estética da arte moderna no México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa. Nomes como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros resgataram essa forma de pintura criando um gênero de arte pública com grande importância e prestígio. Enquanto o grafite, segundo Filho & Sabóia (2010) está ligado à cultura de rua que nasce em Nova York nos EUA ao fim da década de 60 e início de 70, cujos elementos rap, break, MC/Dj e grafite, respectivamente: música, dança, poesia e pintura criaram uma estética social únicas nas periferias novaiorquinas, espalhando-se posteriormente pelo mundo.

Figura 1. Diego Rivera. “Homem, o controlador do Universo”, 1934. Afresco. Museo del Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.



Fonte: <https://bdm.unb.br/handle/10483/4469>

A influência do muralismo mexicano foi percebida em toda a América Latina, sendo muito inspirada pelo momento da pós-revolução de 1910-1920. Para Andrade (2006) a figura de José Vasconcelos, ministro da educação de Álvaro Obregón, presidente do México entre 1920 e 1924, ao instituir o "programa do mural" e permitir a liberdade de estilo e de temáticas aos artistas, intensificou um movimento que já desabrochava anos antes.

¹ A Revolução Mexicana ocorreu em 1910, cujos objetivos vislumbravam o derrube do Estado Oligárquico liderado pelo então presidente Porfirio Díaz. A Revolução buscou o enfrentamento da burguesia agroexportadora com destaque para a luta pela reforma agrária. Os murais produzidos naquela época representaram um momento de ruptura enquanto resgatavam a influência indígena nas artes (NOBRE, 2011).

Bohnenberger (2021) aponta que as artistas mulheres necessitavam passar pela aprovação dos produtores masculinos e, frequentemente, tinham suas habilidades questionadas pelos dominantes: quando Javier Rojo Gómez, chefe do Departamento do Distrito Federal, ofereceu a pintora Maria Izquierdo (1902 – 1955) mais de 150 metros quadrados nas escadas do prédio para produção de um mural, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros contestaram os projetos (Fig.2), dizendo a Javier que ela não seria capaz de pintar murais e que suas soluções eram muito elementares. Rivera, “quando revisou uma exposição dos estudantes, declarou que os três quadros assinados por M. Izquierdo eram as únicas obras estudantis interessantes na academia.

Figura 2. Maria Izquierdo, Projeto para o mural do Departamento do Distrito Federal (1945).



Fonte: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628818679_ARQUIVO_94e3d691160d98bef6df50731f68bbe8.pdf

Na representação a responsabilidade do progresso mexicano aparece nas mãos de uma figura antropomórfica feminina. À esquerda está concebido o mundo pré-hispânico e à direita está o mundo moderno; no centro uma ampulheta apresenta o equilíbrio entre o passado e o presente – a simultaneidade que vivia o país na tentativa de modernizar resgatando os valores históricos; no lado moderno está a figura feminina intercambiando o mapa com a figura do passado, masculina.

Os/as muralistas em princípio exigiam a erradicação da arte burguesa e viam na tradição indígena um modelo de ideal socialista e popular. Havia um compromisso de realizar uma arte para o povo, como diz a Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos:

A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês (EL MACHETE, 1923, apud ADES, 1997).

A questão central da década de 1920 era a tentativa de definição de uma identidade artística, na década seguinte o debate se desloca para o campo da identidade social, levando os artistas a se defrontarem com a problemática de uma linguagem menos hermética e mais acessível ao público (FABRIS, 1996, p.51). Assim, o projeto modernista fomentou uma busca simultânea pelo moderno e pelo nacional, uma busca de atualização formal e construção de uma arte que fosse símbolo desse nacionalismo, isto é, uma arte que ajudasse na construção da identidade nacional.

Considerando a arte através da perspectiva da identidade nacional, Ana Lucia Ferraz (1998, p.17) destaca que “a experiência muralística brasileira se encontra nesse período como uma extensão desse projeto de construção do moderno como cultura, como extensão dessa produção de cunho social, que sai do museu e vai para a rua”.

Segundo Lourenço (1995, p. 250), o artista Pennacchi é o pioneiro da implantação mural em edifício destinado a atividades laborais no Brasil, executando, em 1938, o afresco “História da Imprensa” no edifício de “A Gazeta”. Para a autora, o muralismo surge, no Brasil, como um desejo em se erigir arte pública acessível ao transeunte e, alguns fatores contribuíram para esse interesse, entre eles a palestra do artista mexicano, Siqueiros, no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos que participaram do VIII Congresso Pan-Americano de Arquitetura na Cidade do México, em 1952.

Figura 3. Parte da reprodução da obra “História da Imprensa” – Fulvio Pennacchi (1938)



Fonte: Portfólio virtual - Atelier, Arte e Restauração (2022)

O que se percebe no Brasil é que a partir da segunda metade do século XX um novo olhar para o muralismo foi lançado, o qual passa a ampliar as possibilidades incorporando-se a uma íntima interação com o grafite. Estas ações foram desenvolvidas principalmente em grandes centros brasileiros como São Paulo, no sentido de apropriação do espaço urbano numa perspectiva de manifestação cultural.

Já em Salvador a cena do muralismo parece se consolidar a partir do final da década de 90 do século passado, como afirma o artista baiano Éder Muniz, em entrevista concedida ao Jornal Correio (2022). Segundo o artista, em 1990 é quando começa o fomento da pichação na cidade e isso quer dizer: jovens, de maioria periférica, querendo se expressar em uma sociedade elitista e que os mantém até a contemporaneidade sem espaço em museus. Em 1996 é quando acontece uma efervescência no cenário, a capital começa a ganhar personagens atrelados à pichação. Cada pichador tinha uma marca que virava a assinatura dele. Nos anos 2000 há uma nova efervescência a partir da forte influência da cultura *hip hop*² dos Estados Unidos. Salvador começa a contar sua história: passa a falar de cultura afro, indígena e êxodo rural, tendo referência muralista

² O *Hip Hop* é um movimento de cultura juvenil que surgiu nos Estados Unidos, nos últimos anos da década de 1960, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos e ruas dos grandes centros urbanos. O movimento é constituído pela linguagem artística da música (RAP-Rhythm and Poetry, pelos rappers e DJ's), da dança (o break) e da arte plástica (o graffiti) (Rose, 2010).

no grafite. Éder aponta ainda que em 2007 há o surgimento do “Salvador Grafita” que originalmente nasce do movimento *hip hop* da Rede Aiyê³. O prefeito João Henrique se apossa da ideia e coloca o programa dentro da LIMPURB. Chegam materiais novos e marcas específicas para grafite em Salvador, porque antes tudo era feito com poucas cores.

A partir disso, o grafite começa a mostrar personalidade na capital baiana: a cultura afro passa a ser mais presente, a cor da pele dos personagens muda e passa a ser preta. Foi o início da consolidação da atual cena afro-indígena (CORREIO, 2022).

Dessa forma, a arte urbana passa a ganhar forma e incorporar-se à cidade de Salvador. Diante de tal cenário, Maciel (2017, p. 7) aponta que a integração das artes está atrelada ao próprio desenvolvimento da arte moderna na cidade. A partir das diversas informações obtidas no “Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador”⁴, assim como foi observado que em Salvador os murais e painéis modernos começaram a aparecer no final da década de 1940, quando a cidade iniciava seu processo de mudança no cenário artístico, cultural, econômico e geográfico.

Desse modo, a arte avança no ritmo dos desdobramentos da cidade. Acompanhando o ritmo das esferas sociais enquanto imprime nesses espaços marcas que dialogam com o cotidiano. De acordo com Matilde Matos (2013, p. 40) os primeiros murais modernos na cidade foram feitos por Carlos Bastos no bar “Anjo Azul” (figura 4), idealizado pelo decorador e escritor José Pedreira na rua do Cabeça no Bairro 2 de Julho.

³ Um dos movimentos que se constituiu em torno de reuniões semanais que aconteciam no Passeio Público, no bairro do Campo Grande, região central da cidade do Salvador. Com o nome de Rede Aiyê, deu seguimento a uma prática do hip hop em outras localidades que tendia a constituir-se redes de interações para a divulgação dos quatro elementos (Break, Rap, DJ, Grafite).

⁴ Projeto de pesquisa realizado pela autora Neila Dourado Gonçalves Maciel entre 2008 e 2010 com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Este projeto teve como objetivo catalogar todas as obras de arte integradas aos edifícios residenciais, escritórios, hospitais, escolas, instituições públicas e privadas e demais espaços de circulação. O número total de obras catalogadas chegou a 237, cujo conteúdo encontra-se disponível integralmente no site da FUNCEB desde 2010: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/projetos/mapeamento-de-murais-e-paineis-artisticos-de-salvador>.

Figura 4. Carlos Bastos - Detalhe de pintura mural no Bar Anjo Azul, Salvador, BA (1949).



Fonte: Detalhe extraído de fotografia publicada em: BASTOS. 1945 – 1985. 40 Anos de Pintura. Catálogo de Exposição. Núcleo de Artes do Desenbanco. Salvador, 1985 / Reprodução: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia

Embora alguns autores discorram sobre a possibilidade de que o Instituto do Cacau (1933-1936) tenha sido o primeiro espaço a apresentar a primeira obra artística integrada a um edifício moderno na Bahia. Tratava-se de um conjunto de gradis com motivos geométricos, e não de um mural de artista moderno, como afirma Matos. As pinturas murais tiveram início em maio de 1949 e o bar conhecido como “Anjo Azul”, em homenagem a Marlene Dietrich, estrela do filme com o mesmo nome, é inaugurado no mês seguinte. O espaço ostentou dois murais deste artista, os quais mediam aproximadamente 230 x 600 cm, realizados em óleo sobre parede, e uma escultura abstrata de Mário Cravo, feita em ferro fundido e martelado, intitulada “Madona”.

Ao analisarmos tal perspectiva histórica por meio da esfera de gênero, pouco se sabe sobre a presença da mulher enquanto artista urbana no início desse processo. O primeiro contato de algumas artistas com as ruas, muitas vezes se deu pela pichação e posteriormente por obras grafitadas. No fim da década de 90 é possível identificar alguns nomes que se tornaram referência

pela grande intervenção na cidade. Miranda (2014) cita artistas que produziram em Salvador como: Born, Glud, Gótico, Grude, Mito, Limpo, Rato, Sábio, Sagat, Sidra, Sito, Soneca, Speed, e os grupos Gis, GM2, Turbilhão Urbano, LGS, MPN, Os+Imundos, PLB e VAG. E em número bastante reduzido, a presença das escritas urbanas produzidas por mulheres se realizava através de nomes como: Ezib, Brisa, Mônica, RBK, Sista K, Tétis, Sirc, APF e Tami (MIRANDA, 2014).

Diante da perspectiva de Morena (2009, p. 2), pensar o grafite sob a perspectiva das teorias de gênero faz emergir a necessidade de pensar o lugar da mulher nessa prática, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão paralela sobre a mulher no espaço público. Debruçar-se sobre essas tensões implica considerar uma dupla transgressão sobre a mulher, que além de ocupar as ruas por meio da arte, também faz com que esse sujeito transite por ambientes naturalizados em pertencimento do masculino.

Com isso, cabe abordarmos a noção de “espaço vivido” instituída por Henri Lefebvre para entendermos de que forma a arte produzida por mulheres tecem narrativas na cidade. O autor indica o acesso fenomenológico às três dimensões da produção do espaço com os conceitos de percebido (*perçu*), de concebido (*conçu*) e de vivido (*vécu*). Essa tríade é, ao mesmo tempo, individual e social; não é somente constitutiva da autoprodução do homem, mas da autoprodução da sociedade. Todos os três conceitos denotam processos ativos individuais e sociais ao mesmo tempo. Entretanto, iremos abordar em maior profundidade o espaço vivido como aquele pertencente aos habitantes e usuários da cidade. É o espaço apropriado no nível do simbólico, mas que também possui suas práticas socioespaciais concretas e objetivas que enfatizam os usos e os valores de uso cotidianos (LEFEBVRE, 1999).

Por meio deste viés, perpassar pelas vivências das mulheres nesses espaços elenca um significado relevante dentro de tal perspectiva: a geografia dita feminista. Que para Susana Silva (1998, p.108) pode ser concebida como aquela que incorpora as contribuições teóricas do feminismo à explicação e interpretação dos fatos geográficos e o gênero é um dos resultados dessas contribuições, ou seja, uma categoria útil de análise geográfica. Trata-se, então, de explicitar as desigualdades presentes no espaço.

Conforme a autora, embora a Geografia, de uma maneira geral, seja dita como imparcial ao considerar a sociedade como um conjunto neutro, assexuado

e homogêneo. O estudo da população, por exemplo, ainda é uma abstração - mesmo considerando as classes que a compõem -. Pois se não considerarmos que esta é composta por pessoas que se situam também na sociedade quanto ao gênero, uma grande lacuna de exclusão é erguida. Entendido que o espaço não é neutro do ponto de vista do gênero, torna-se necessário incorporar as diferenças sociais entre mulheres e homens e as diferenças territoriais nas relações de gênero (SILVA, 1998, p. 109).

Nesse aspecto, as produções de artistas mulheres em grandes murais expostas nos horizontes das cidades traduzem perspectivas sociais de como esses sujeitos têm produzido representações nesses espaços. Esta linguagem artística está profundamente vinculada à arquitetura e ao uso da cidade, já que é uma intervenção realizada nas ruas enquanto perpassa o sentido de democratização dessas esferas.

Para Pletsch (2013), esse meio de expressão é emergente não apenas pela dificuldade enfrentada pelos artistas em participarem de exposições em galerias e museus institucionais, mas na maioria das vezes é uma opção do artista, porque é nas ruas que ele conseguirá que sua arte seja percebida por todos os públicos.

Tratar da presença da mulher e suas relações com o espaço público é crucial para pensar sobre a arte pública produzida por elas. Miwon Kwon (2007, p. 105) aborda tal perspectiva como “arte no interesse público”, partindo do envolvimento direto do trabalho com o lugar considerando as questões sociológicas, econômicas ou políticas que o cercam ou constituem.

Como mencionado anteriormente, a produção artística no espaço urbano dialoga com as estruturas do cotidiano nas cidades. Seja o movimento das pernas apressadas de quem trabalha, seja a vagareza de quem contempla o objeto artístico, sejam as silhuetas de quem compõe a trama urbana em invisibilidade margeada pelas discrepâncias nas classes econômicas, ou ainda das mulheres que temem o silêncio das ruas escuras. Todos os que percebem ou são percebidos pela arte nas ruas, são capturados pelas produções que resistem e representam o urbano em fachadas inteiras ou em muros disputados embaixo dos postes com luzes amareladas que falham de vez em quando. É dessa forma que a arte permitida ou marginalizada compõe as tramas artísticas das cidades.

Segundo Lopes et. al (2018) o muralismo reside como forma de expressão para a mulher nos espaços urbanos, criando possibilidades de exposição da sua arte e diálogos com a sociedade, uma vez que os espaços expositivos eram restritos para as autoras femininas devido a esmagadora presença de homens na gestão do mercado de arte.

Em concordância, Barros (2017, p. 25) afirma que frequentemente a pintura mural urbana é caracterizada como agente humanizador da cidade, seja pelo olhar da sociologia, de ONG's e do jornalismo; seja pelo olhar do público. Essa produção ganhou força nos anos de 1980, quando artistas dessa geração tomavam as ruas com suas pinturas, na busca de democratizar a arte, até então elitista e reservada aos espaços oficiais.

Partindo das intervenções que consagraram o Muralismo mexicano, fala-se na contemporaneidade sobre uma nova forma de produzir arte urbana: o Novo Muralismo, definido por Barros (2017, p. 6) como um movimento criado para tratar desse conjunto de obras de um grupo de artistas que rompe com a estética do *hip hop*, traz uma diversidade de referências, estilos e técnicas dando continuidade à história da pintura de rua com herança no muralismo latino-americano, conhecido também como nova escola.

Entretanto, Pedrosa (1981) esclarece que há uma grande diferença entre os propósitos do muralismo mexicano e o brasileiro. Sendo que “este último, não chegou de fato a se constituir num movimento ativista-libertário e, tampouco, surgiu da necessidade de seus artistas abandonarem o ateliê e/ou, saírem às ruas como aconteceu no México, a partir de 1910”. (PEDROSA, 1981, p. 15).

Por meio de tal perspectiva, a artista paulistana, Hanna Lucatelli busca enaltecer mulheres em suas obras enquanto perpassa pelo imaginário poético sobre o amor e a coragem. Em sua produção “Amai-vos”, para o projeto #TARSILAINSPIRA⁵ (figura 5), na cidade de São Paulo a artista pintou, enquanto

⁵ A genialidade da artista modernista Tarsila do Amaral é celebrada nas ruas de São Paulo por seis artistas contemporâneas de diferentes linguagens, em obras gigantes em prédios do Centro Histórico. A convite do Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, Alexandre Youssef, a partir de projeto criado pela [EM BRANCO] – escritório responsável pela comunicação de Tarsila do Amaral – a artista Simone Siss lidera o grupo formado por Hanna Lucatelli, Mag Magrela, Katia Lombardo, Lau Guimarães e Crica Monteiro. As artistas estão colorindo cinco muros no centro da cidade, em painéis de dimensões gigantescas. O projeto, resultado de uma parceria público-privada entre o escritório de comunicação criativa e a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, apoiado pela família de Tarsila do Amaral, integra a plataforma #TarsilaInspira (EMBRANCO, 2020).

estava grávida de sete meses, um mural de 30 metros de altura expondo uma mulher amamentando em uma postura imponente. Em entrevista concedida para o site *Universa* (2020), ela menciona os desafios enfrentados durante o processo de criação, desde os assédios que a atravessam enquanto pinta na rua até a necessidade de cumprir o seu trabalho “eu fiz até mais do que eu poderia ter feito [durante a gestação], mas tem essa coisa de ser “super mulher”, querer fazer tudo. A mulher recebe poucas oportunidades, e quando recebe tem que fazer” (UNIVERSA, 2020).

A artista se inspirou na antropofagia presente nas obras de Tarsila do Amaral inscrevendo em sua pintura características da imagem de uma mulher indígena amamentando uma criança, o que fortalece uma simbologia materna. O conceito de uma figura que nutre a cidade é destaque de uma das ruas mais antigas do centro histórico da cidade de São Paulo.

Figura 5. “Amai-vos” - Mural de Hanna Lucatelli na Rua Quinze de Novembro – São Paulo



Fonte: Duda Gulman/UOL

Lucatelli busca imprimir em sua arte o universo múltiplo em que as mulheres estão inseridas, além de fomentar conceitos como força, amor e afeto no intuito de potencializar as presenças femininas nos cenários urbanos.

Desse modo, no que diz respeito às produções artísticas urbanas, vale a ressalva do conceito conhecido como “*street art*”, em tradução livre: arte de rua. Diante de tal contexto, Sequeira (2015) aponta que:

Enquanto fenômeno artístico, expressivo e social, tem uma presença visível nas cidades contemporâneas. Recentemente, tem sido alvo de crescente atenção nomeadamente no mundo da arte contemporânea, e também nas instituições públicas que

veem na sua prática um forte potencial para as cidades (SEQUEIRA, 2015, p. 33).

As intervenções muralistas, no sentido de *street art* realizada por mulheres, sugere uma reflexão sobre as atividades urbanas desenvolvidas na cidade. Conforme Christensen e Thor (2017), as razões para que ainda haja comparativamente poucas mulheres praticantes de *street art* podem prender-se com a possibilidade de as artistas considerarem a entrada no ramo como sendo intimidante no início, pois a rua, a arte muralista por muito tempo foi gerada por homens

As camadas dos sistemas que estruturam as sociedades, perpassam por intersecções de desigualdade que implicam ainda em uma alienação da própria mulher em tais sistemas masculinizados. Com isso, a proposta inicial do Movimento Feminista traduz a necessidade de uma política democrática em que as mulheres pudessem ocupar e modificar as camadas sobre as quais foram excluídas, como a dos direitos básicos civis, legais, trabalhistas, educacionais, entre outros.

Entretanto, considerar teorias feministas sugere uma reflexão acerca da problemática que o termo “gênero” em linhas gerais é capaz de promover. Para Butler (2003, p. 20), se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resultando que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, p. 20, 2003).

Desse modo, usaremos “gênero” para investigar as narrativas e discursos que permeiam o universo de mulheres artistas que ocupam e transformam a cidade, sem engessar essas mulheres às etimologias usadas para defini-las enquanto sujeitos sociais. Sendo necessário levar em consideração ainda a

multiplicidade de fatores que as atravessam, os corpos *queer*⁶ (Delgado, 2013), os quais associamos aos estudos *queer* (Butler, 2003; Louro, 2016; Salih, 2015; Delgado, 2013), são construídos sobre as marcas do masculino, mas que almejam performativizar feminilidades. Corpos híbridos que borram as fronteiras discursivas de sexo, gênero e sexualidade.

Com o contato inicial com o termo “gênero” surge a necessidade de compreender que as formações de linguagem precedem os indivíduos e os inscrevem em determinadas posições na ordem simbólica; “homem” e “mulher” são os primeiros significantes que nos designam assim que chegamos ao mundo, antes de qualquer possibilidade de escolha.

As convenções sociais são entendidas por manuais canonizados sobre termos capazes de definir e delimitar dentro das tradições que permeiam as sociedades. Assim o feminino pode ser concebido em uma esfera problemática de disfunções múltiplas em uma disparidade ao masculino. Percorrer as esferas que tratam sobre as questões feministas na sociedade exige plena atenção para os fatores que atravessam as relações estabelecidas pelo indivíduo que para além do “ser mulher”, exerce suas vivências como “ser social” no meio em que transita.

Ainda por meio desse viés, se faz pertinente considerar as questões que envolvem o termo “feminino” quando empregado no sentido de representação da mulher. A autora Bila Sorj (1992) sugere uma perspectiva fluída entre a dicotomia feminino e masculino, com o objetivo de aprofundar as perspectivas presentes em ambas as esferas numa relação de flexibilidade, sem que os termos se oponham ou se sobreponham. Desse modo, os conceitos direcionados às esferas dicotômicas de gênero estariam voltados para um mecanismo múltiplo capaz de consolidar toda a flexibilidade que essa problemática sugere.

Marcia Tiburi (2013) em coluna da Revista Cult afirma que desconfia muito do feminino:

⁶ O termo Queer pode ser traduzido originalmente por estranho, excêntrico, raro, extraordinário, e com toda sua carga de preconceito, estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais para caracterizar a oposição e contestação a heteronormatividade compulsória. Queer significa colocar-se contra a normalização, aponta para o que não está no centro, ele representa a diferença na sua forma mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2013, p.39).

O que eu chamo de feminino? A construção dos ideais da masculinidade que pesam sobre as mulheres: maternidade, sensualidade, formas corporais, gênero, gestos, papéis. Eu penso a teoria feminista como um gesto feminista de desconstrução que tem que passar pela desconstrução do feminino. A liberdade real das mulheres – travestis, trans homens e todo mundo – surge desse processo (REVISTACULT, 2013).

Desse modo, a performance do corpo dentro da sociedade faz com que ele seja visto enquanto mulher. Como dito anteriormente, *queer* são esses sujeitos que corporificam a indefinição desconcertante de estar sempre transitando ou atravessando a fronteira que separa os gêneros e as sexualidades. Para além de desestruturar os binarismos, definições ou dicotomias de gênero, os corpos *queer* evidenciam a possibilidade do atravessamento constante destas fronteiras ditas opostas, através da construção e reconstrução de seus corpos, que podem se colocar especificamente na fronteira, na indecisão entre o masculino e o feminino, e na subversão de não pertencer a nenhum lugar pré-determinado é o caso, por exemplo, das Drags⁷, travestis⁸ ou transexuais⁹.

Faz-se fundamental a abordagem de Sorj (1992) que alerta para a ênfase da singularidade da experiência feminina, o que produz uma definição do feminino e acaba por gerar um discurso essencialista. A autora propõe uma reflexão mais adequada que seja capaz de levar em conta que as mulheres, ao mesmo tempo em que são sujeitos situados nos papéis sociais, possuem,

⁷ O termo drag (drag queen) associa-se ao trabalho artístico realizado por homens que se caracterizam com roupas, maquiagem, acessórios e dinâmicas no processo elaboração de uma personagem. A elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças. As drags ressaltam suas características caricatas que lhes permitem a utilização dos mais diversos e variados acessórios na constituição de suas personagens feminino-masculinas. A imagem de uma drag queen vem sempre associada aos conceitos de beleza, sedução e vaidade. Ao se constituírem drags, os sujeitos passam por um longo processo de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua montaria (Louro, 2004).

⁸ Corresponde ao indivíduo do sexo masculino que usa roupas e adota formas de expressão de gênero feminino, mas que não necessariamente deseja mudar suas características primárias.

⁹ É a pessoa que busca ou passa por uma transição social que pode incluir a transição por tratamentos hormonais ou cirúrgicos a fim de se assemelhar com sua identidade de gênero.

entretanto, uma subjetividade humana que sempre excede ou transborda os limites da identidade de gênero (SORJ, 1992, p. 149).

A ênfase na dimensão natural do feminino deve ser tratada com muita cautela porque foi justamente ao redor desta ideia que se construiu um sistema de discriminações e exclusões, não apenas com relação ao gênero como também à raça e a vários povos (SORJ, 1992, p. 150).

Sendo assim, enfatizar “essências femininas” ou “essência das mulheres” pode gerar ambiguidades e ainda situações excludentes do próprio sujeito na sociedade. Fazendo-se necessário, então, encarar as questões de gênero por perspectivas múltiplas sem ignorar identidades.

Barbosa et. al (2019, p. 429) destaca que o Movimento Feminista dos anos 1970 operou mudanças nos conceitos, nos temas e na densidade social da Arte, sendo capaz de transformar significativamente as Artes Visuais para homens e mulheres. O Movimento Feminista foi muito além de uma luta por igualdade de gênero, direitos e visibilidade, atingiu o âmago dos valores, das teorias estéticas e das instituições educacionais. O feminismo trouxe esferas para a Arte que atravessam questões vitais, sociais e estéticas, como as definições de subjetividade e sexualidade, de agendas políticas pessoais e institucionais, de estratégias de representação do corpo feminino e múltiplas narrativas, e da relação entre o público e privado.

Desse modo, as intervenções promovidas pelo movimento feminista causaram mudanças relevantes nas formas como as mulheres passaram a ocupar as ruas. As relações de poder passaram a ser esmiuçadas numa tentativa de alcançar direitos de pertencimento às camadas sociais. As narrativas das mulheres tecida sob esferas de limitação sai do âmbito doméstico para evocar mobilidade entre o espaço público e privado.

Liana Oliveira (2018, p. 102) reflete a importância das falas dos agentes sociais que engajados na luta pelo direito à cidade são embasados nesse ideário e em uma pauta programática de reforma urbana. Assim, demonstram as movimentações táticas de reconfiguração das práticas da sociedade civil na direção de uma articulação mais ampla de afirmação da democracia. Diante de tal cenário, nota-se o caráter político ideológico em busca de um referencial de democratização presente nas manifestações artísticas compostas por mulheres no espaço urbano, visto que essas relações ainda são interpeladas por diversos

fatores que dificultam a interação feminina com o espaço externo limitante de proibições.

Os sujeitos transitam por fronteiras (físicas, de sexo/gênero, sociais), desafiando a compreensão dos padrões estabelecidos, e postulando a produção de outros corpos, menos previsíveis e alinhados, fora das normas instituídas na sociedade e que tensionam os modelos vigentes. Considerando a complexidade humana, pensar a sexualidade da mulher sugere considerar a inclusão de questões de diversidade e diferença, dentro de uma realidade maior, são importantes nas tentativas de entender as características da vida sexual, que toma formas plurais.

Contudo, Góis (1991) alerta para uma marginalização da sexualidade da mulher com raízes firmadas na história. Segundo Góis (1991, p.119) "somos educadas por mulheres, numa sociedade onde a virilidade e o prestígio do macho estão longe de serem apagados". A mesma autora afirma ainda que as mulheres são educadas para agirem como filhas e mães sem passar pelo estágio de mulher.

A mulher, quando criança, deve ter bons modos e controle sobre sua vontade. Na adolescência, não é preparada para a vida, mas sim para negar o prazer, cheio de culpa, censura e medo. Nesta fase, as questões sobre sexo geram constrangimentos e são respondidas de maneira incompleta, quando são ignoradas. Se ela deseja algo mais, lhe vem inconsciente ou consciente a ideia de que não é certo. Com isso, a formação do sujeito social muitas vezes parte de conceitos engessados em inadequações. Dessa forma, as mulheres que ocupam lugares em que o potencial criativo é um fator fundamental para o movimento, como acontece na criação artística urbana, tece novas narrativas dentro do imaginário da cidade.

Butler (2003), ao tratar sobre as relações pré-estabelecidas culturalmente envolvendo os direitos da mulher na sociedade, alerta sobre a necessidade latente em analisar o modo como o poder parecia ser mais do que uma permuta entre sujeitos ou uma relação de inversão constante entre um sujeito e um Outro (o homem e o outro = mulher); na verdade, o poder parecia operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero. (BUTLER, p. 8, 2003).

A autora aponta que para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-la completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (BUTLER, p. 18, 2003).

Maria Lauria Rosa (2014) elenca uma abordagem de que o próprio movimento feminista, em linhas gerais de conquista de direitos dentro de perspectivas sociais e políticas, encontra no espaço público o seu campo de ação, desde suas primeiras manifestações nas ruas pelo voto até as manifestações artísticas presentes na contemporaneidade.

Nesse sentido, o muralismo produzido por mulheres na cidade desempenha o papel de representação entre os aspectos individuais e coletivos dessas mulheres em relação a esses espaços. As artistas constroem narrativas enquanto tecem criações imagéticas identitárias que dialogam com os lugares de apropriação em que estão sendo inseridas: a rua.

A relação estabelecida entre o espaço público e o privado é intrínseca ao feminismo que ampliou a noção de que o “pessoal é político”. Segundo Lippard (2004, p. 49), a arte feminista herdou a noção de “arte política” incorporando aspectos da autobiografia (espaço privado) relacionando com a consciência de que os eventos políticos de ordem local, nacional e internacional afetam diretamente a vida individual.

Blauth (2012, p. 149) aponta uma complexidade das variadas manifestações artísticas nos territórios, fazendo com que os espaços e as instituições culturais busquem novos dispositivos para que o público em geral possa se aproximar e ampliar sua compreensão sobre as produções da arte atual.

Mulheres de diversas etnias e classe foram e ainda são vitimadas por violências de natureza física, psicológica, patrimonial e/ou sexual nos âmbitos público e privado, no Estado e na sociedade, com origens e reproduções no espaço urbano.

Nesse aspecto, é necessário entender que as artistas dialogam com as cidades enquanto constroem suas histórias na arte urbana através da presença das transcrições artísticas nesses espaços, seja de peças grafitadas, seja de

peças muralistas, sejam em outros tipos de manifestações, fato que sugere a necessidade de estudos que possam identificar a pluralidade de formas e interesses que dão corpo à arte urbana.

2.1 A ARTE PÚBLICA E A ARTE URBANA: TERRITORIALIDADES DE MULHERES

A arte produzida nas ruas e nos diferentes suportes urbanos, conhecida como Arte Urbana, Arte Pública ou *Street Art*, pode ser entendida como uma vanguarda resultante da Arte Rupestre. Esta representação, advinda do período Paleolítico Superior, usava artifícios naturais como ossos ou o sangue, para representar figuras humanas, animais ou atividades ritualísticas, tendo como suporte as paredes e tetos das cavernas. A relevância destes fenômenos na atualidade relaciona-se com o papel que desempenham na representação do eu e na interação do indivíduo com a cidade. (JANSON, 2005: 26-27).

As manifestações relacionadas com a arte pública e a arte urbana são atravessadas pelo livre-arbítrio, a democratização do espaço público e do acesso à própria arte. Partindo de tal pressuposto, a arte executada por mulheres encontra no espaço público maneiras possíveis configuradas por liberdade, resistência e representações identitárias dessas mulheres.

Marzadro (2013) aponta que todas as obras de arte inseridas no espaço público, à princípio, passariam a ser potencialmente “arte pública”, cuja qualidade de pública, porém, seria problematizada em função do seu público. A arte pública, nessa perspectiva, pode ser entendida como aquela que foi previamente autorizada pelo poder governamental para se instalar nos espaços públicos, muitas vezes sob encomenda do próprio poder público.

Entretanto, considerando os diferentes modos de compreender a arte presente na cidade, dois deles se destacam no contexto nacional. De um lado, a compreensão de que a arte pública é a arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem a acervos de museus e de outras entidades de visitação pública. Do outro lado, e bem mais difuso, a compreensão de que a arte pública é aquela localizada no espaço público (ARGAN, 1998).

Contudo, em ambas as interpretações são excluídas as obras de arte ou manifestações artísticas da chamada arte urbana, que é vista como aquela que

também acontece em espaços urbanos, mas que possuem em comum a dificuldade inicial de serem vistas como obras de arte. Assim, muitos autores veem a arte urbana como um subconjunto de arte pública e discutem os limites de significado de suas naturezas, que recebem tratamento metodológico diferente sobre suas práticas. Entretanto, se faz pertinente aqui considerarmos a arte urbana como um mecanismo vivo em constante diálogo com o território. Compreendendo que o Muralismo pode estar atrelado ao apoio estatal, mas que não, necessariamente, depende disto para ser considerado arte.

Segundo Haesbaert (2006), é importante entender o território por meio do hibridismo entre materialidade e imaterialidade, funcionalidade (objetivo) e expressividade (textualidade, imagem), pois, as dimensões são inseparáveis e os processos de territorialização são concomitantes, na apropriação (simbólica) e na dominação (política). Ou seja, o território não é uma estrutura fixa e imutável, nela há configurações de intersecções entre diversas camadas e dinâmicas sociais.

Dessa forma, se faz pertinente considerar as ações que reproduzem relações de produção e as de criação de territorialidades concebidas não apenas sobre a materialidade e o ordenamento territorial, mas também sobre o conjunto das relações estabelecidas em apropriação. Ou seja, ação como obra, como propôs Henri Lefebvre (2000), é criação que possui “horizonte de sentido: uma multiplicidade definida e indefinida, uma hierarquia que se modifica, de modo que num ou noutro sentido podem passar a um primeiro plano em um momento dado, por e para uma ação” (LEFEBVRE, 2000, p. 255).

Com isso, podemos encarar a produção de territorialidades no sentido artístico e de gênero, relacionando-as com os aspectos territoriais diferenciados de experiências de vida, projetados no território por meio das apropriações que se manifestam nesse espaço. Desta forma, para a compreensão da territorialidade, é preciso entender que o território seja apreendido em todas as relações coletivas e processos dos sistemas sociais.

Nesse cenário, Haesbaert (2004), diferencia a apropriação e a dominação do território, em que a primeira está relacionada às questões políticas e econômicas dos sistemas sociais e a segunda às questões subjetivas e simbólicas das relações com o território, ou seja, possui um caráter cultural, de construções de identidades e de pertencimento ao território como espaço vivido.

Sendo assim, as territorialidades construídas pelas artistas que executam seus trabalhos no cenário urbano, tecem resistências dentro de perspectivas de apropriação e dominação, visto que, mais do que impressões ideológicas de representatividade identitária, a arte produzida por mulheres na cidade abre espaços para questões políticas na urbe, pois as artistas promovem reflexões acerca do protagonismo de mulheres em espaços de proibições e inadequações constituídas por sistemas patriarcais.

Para entender tal pressuposto, observa-se que a artista Rita Wainer tem ocupado os muros de São Paulo com obras que espelham o imaginário coletivo da cidade. Seus autorretratos existencialistas fazem parte da cultura de rua da capital. Sua obra intitulada como "A Cidade É Nossa", foi cenário para o bloco carnavalesco do Baixo Augusta (BLOG ASFALTO, 2019).

Figura 6. “A Cidade É Nossa” - Mural de Rita Wainer na Rua da Consolação – São Paulo



Fonte: Blog Asfalto (2019)

A obra intitulada como “A Cidade É Nossa” detém sentidos de pertencimento coletivo. A imagem de uma mulher com punho erguido sugere a ideia de um combate pacífico amparada pela bandeira da cidade de São Paulo. Os sentidos presentes na obra traduzem a potência em ocupar e resistir no

espaço urbano. As cores vibrantes erguem-se em alvorada diante do sol que testemunha a região do Baixo Augusta ser reivindicada pela potência da mulher.

Para além disso, a fachada ocupada pelo mural remete à importância simbólica da arte em existir e resistir nesse espaço. O autor Alê Youssef (2019) narra em “Baixo Augusta: a cidade é nossa”, as transformações que ocorreram na rua Augusta nos anos 2000, com a chegada de “projetos pioneiros” que “desbravaram” a região, “promovendo requalificação urbana através da arte, da cultura e do empreendedorismo”. Transformações que resultaram em alterações das dinâmicas da composição local. Desse modo, Youssef identifica em São Paulo uma guerra fria entre aqueles que sonham com uma cidade mais humana e ocupada pelas pessoas, e forças conservadoras movidas pelo ideal econômico, em uma cidade voltada para carros e negócios.

Conforme a ampliação desse cenário, a ocupação do Baixo Augusta com o mural “A Cidade É Nossa” intensifica o poder de resistência e pertencimento desse espaço por aqueles que apoiam, contemplam ou produzem arte urbana.

Diante da perspectiva de Gonçalves e Estrella (2007) a arte assume um papel importante de reconstituição dos sentidos e da reflexão sobre a atual condição nas cidades. “Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir o fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência.” (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 104).

Por meio de tal premissa, a arte pública pode ser encarada como instrumento político diante da sociedade. Uma obra exposta em local com visibilidade, onde os olhos sociais são capazes de absorver seu conteúdo, agrega um evidente caráter expressivo e representativo de poder na esfera pública. A percepção da arte anuncia o prelúdio do direito que ela possui em ocupar, existir e resistir. Com isso, a arte executada por mulheres encontra no espaço público maneiras possíveis configuradas por liberdade, resistência e representações.

Segundo Moassab (2006), a produção de territorialidades compreende um movimento de resistência que vaza pelas fissuras do sistema hegemônico, em contraposição profunda aos ‘produtos de arte’ e similares, cujo valor pecuniário pode ser economicamente mensurável. Arte e cidade como

territorialidades tratam da produção de trabalho imaterial na economia global, ou seja, gera conhecimento e constrói relações sociais.

Compreender a arte enquanto protagonista dos processos de democratização dentro da cidade, remete novos olhares para as mulheres que compõem a trama artística por meio de representações enquanto tecem percepções pessoais e coletivas de interação com o imaginário urbano¹⁰.

Nesse sentido, Hall (2006, p. 70) dialoga com este contexto da seguinte forma:

Todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal "começo-meio-fim"; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2006, p. 70).

O autor traz ainda a abordagem de Harvey (1989) para apresentar um contraste sobre o ordenamento racional do espaço e do tempo da Ilustração (com seu senso regular de ordem, simetria e equilíbrio) com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX. Assim, é possível perceber que a relação estabelecida entre espaço e tempo fundamentada na esfera artística sugere uma ruptura de padrões e tradicionalidades.

Por meio de tal viés, a obra produzida para o Projeto MURAL¹¹ pela artista italiana Stella Bosini que vive em Salvador desde 2012, conhecida artisticamente

¹⁰ Armando Silva aponta que os imaginários não são apenas representações abstratas e mentais, mas "corporificam" ou "incorporam" em objetos cidadãos que encontramos na luz pública e da qual podemos deduzir sentimentos sociais como medo, amor, a ilusão ou a raiva. Esses sentimentos são arquiváveis sob a forma de escritos, imagens, sons, produções artísticas ou textos de qualquer outra matéria em que o imaginário impõe seu valor dominante ao próprio objeto. Assim, todo objeto urbano não apenas tem sua função de utilidade, mas pode receber uma avaliação imaginária que lhe dá outra substância representacional (SILVA, 2009).

¹¹ O projeto de Arte Vertical da capital baiana, o MURAL - Movimento Urbano de Arte Livre visa ampliar a galeria de arte a céu aberto no centro antigo de Salvador, Bahia, ocupando as ruas da cidade com mais vida e inspiração. Com o objetivo de promover e divulgar a arte contemporânea, urbana, na Bahia, dando mais visibilidade aos artistas e oferecendo à população a ampliação do acesso à arte, ocupando a cidade com mais cor e criatividade. Realizadas em diversas técnicas (pintura, grafite, estêncil, desenho, etc) e linguagens em um hibridismo muito próprio da arte urbana contemporânea, as obras são realizadas em grandes fachadas e paredões (PROJETO MURAL, 2016).

como LA MONA, estabelece uma conexão intrínseca com o imaginário cultural da cidade enquanto exprime sua subjetividade entrelaçada aos aspectos históricos e contemporâneos da cidade.

Figura 7. “As Guardiãs” – Comércio, Salvador-Ba



Fonte: Portfólio virtual – Projeto Mural (2021)

O mural intitulado de “As Guardiãs” foi descrito pela artista como duas mulheres que “estão cuidando da terra, conectadas uma com a outra e com a mágica das folhas dançando ao redor delas; as folhas dançam, curam e protegem. O deserto, sol, céu e rio são surrealistas, por mãos dos homens que alteraram o ciclo natural da vida e do tempo. Os guardiões da terra das Américas são os nativos com sua rica cultura, idioma e filosofia e que lutam constantemente pelo direito à terra que lhe fora privada desde a invasão. Como também a presença afro-brasileira que cuidam e conservam as grandiosas culturas, sabedoria e medicina ancestral de África (PROJETO MURAL, 2021).

Diante da perspectiva de Baggio (2009) pensar a cidade e a forma como ela é apropriada e transformada, pressupõe uma concepção mais ampliada de território, o que se aplica também a alguns de seus atributos. Parte-se do pressuposto que o território revela a complexa totalidade do universo social e

suas múltiplas formas de relações. Isto quer dizer que ele é tanto produzido pela dinâmica social como é por ela modificado, de modo a representar o universo geográfico de um complexo sistema de relações sociais diversificadas.

O mesmo autor discorre que para além das qualificações que compõem conceitos essencialmente materiais e econômicos, ele também se qualifica como um valor simbólico na arena das relações sociais. Sendo assim, remete-se à valorização de práticas históricas e culturais empreendidas pelos sujeitos sociais e de suas relações com o espaço vivido.

Ao considerar as vivências das artistas nas ruas, podemos encarar o conceito de espaço vivido pela ótica de Lefebvre (1972, p. 191) e sua abordagem sobre a experiência prática que não se deixa exaurir pela análise teórica. Sempre permanece um excedente, um remanescente, o indizível, o que não é passível de análise apesar de ser o mais valioso resíduo.

Com isso, na esfera do que não é dito, mas apreciado na textura das cores e dos símbolos, há aquilo que só pode ser expresso através dos meios artísticos. Nos murais supracitados, “A Cidade É Nossa” e “As Guardiãs” inscrevem na cidade o sensível, o poder, a ancestralidade, a conquista, a presença de mulheres que reivindicam o direito em resistir e ocupar espaços de pertencimento. Por meio de tal premissa, as artistas citadas neste trabalho constroem suas narrativas e dispõem na silhueta da cidade os seus traços.

2.2 TRAÇOS DE MULHERES: ARTE FEMINISTAS E SEU CARÁTER REVOLUCIONÁRIO

As narrativas que envolvem mulheres perpassam pelas diversas esferas da sociedade. Considerar a presença desses sujeitos em ambientes naturalmente masculinizados propõe uma reflexão sobre os direitos que estiveram por muito tempo distantes da figura feminina.

Lima (2020) afirma que a origem do conceito “feminismo” é atribuída a Charles Fourier (1772-1837). O teórico do socialismo utópico teria usado a palavra pela primeira vez entre 1808 e 1841. Em seu livro “Teoria dos quatro movimentos”, Fourier defende que o avanço na conquista de liberdade para as mulheres é um pré-requisito para o progresso de toda a sociedade. O termo se

popularizou nas décadas seguintes, a princípio em países como Estados Unidos e Reino Unido.

Com isso, se faz relevante considerar a importância das atuações do feminismo como um movimento responsável por emancipações políticas e sociais, capaz de pleitear direitos socialmente negados às mulheres. É dessa forma que as modificações geradas pelas atividades artísticas na cidade atribuem novos sentidos ao modo como o ambiente externo tem se mostrado e tem sido fundamentado sob novos olhares e perspectivas.

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o abandono dos espaços fechados das galerias, de museus, dos locais de produção em ateliê e a intervenção direta na natureza colocaram em crise os objetos artísticos, provocando novas interrogações sobre a função crítica da arte e sua dimensão dentro do contexto público da arte. Dessa forma, a partir da utilização de espaços não convencionais pelos artistas, os termos *lugar* e *local* adquirem novos significados e conceituações na arte contemporânea¹².

Por meios de tais aspectos, pensar nas relações entre os campos da arte e da cidade é para Gonçalves e Estrella:

[...] um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das instâncias expressivas. Essa multiplicidade estaria fundada precisamente na possibilidade permanente de mutação dessas instâncias e seus agenciamentos, que se tornariam, assim, capazes de engendrar novas referências para a produção de sentido. (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 107).

Com isso, a multiplicidade citada pelos autores fomentada pelas relações artísticas estabelecidas com a cidade, torna possível a abertura de novos espaços para possibilidades de ocupação e resistência das mulheres nas produções artísticas contemporâneas no meio urbano, oferecendo novas perspectivas dentro do imaginário coletivo sociocultural.

Quando as mulheres começaram a participar dos salões de arte, no final do século XIX, a crítica abordava sua produção em relação à de outras mulheres

¹² Para Heinich (2014) a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em *todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição*. isto é, de fato, uma questão sociológica

e, eventualmente, em relação à produção de artistas homens vistos como amadores. Assim, criou-se uma categoria exclusiva que ficou conhecida como “arte feminina”. Esse filtro isolava as qualidades estéticas das produções femininas e impedia que fossem avaliadas segundo os mesmos critérios utilizados na abordagem de obras feitas por homens. A crítica era voltada a identificação de características femininas expressas nas obras feitas por mulheres, como a pincelada leve, o olhar feminino, a delicadeza e outros termos que, sob a análise coerente, não se sustentam nas obras em si (ARTEREF, 2021).

A pintura histórica foi por muito tempo um campo de atuação restrito aos homens, primeiro pelo fato de as mulheres terem tido acesso tardio aos ambientes em que era possível aprimorar-se no campo das belas-artes do qual eram excluídas. Dessa forma, havia uma latente limitação de técnicas, principalmente sobre o domínio da anatomia humana, já que para elas era proibido o acesso ao estudo do nu.

Foi com a chegada do modernismo e o enfraquecimento da rigidez temática formal do academicismo que as questões de gênero já não eram mais colocadas como um critério de hierarquia na produção artística. Assim como novas formas artísticas começam a ganhar forma fora dos ambientes academicistas atravessando limites para percorrer as silhuetas urbanas.

Por meio da esfera contemporânea, Barros (2017, p. 25) afirma que a pintura mural urbana é caracterizada como agente humanizador da cidade, seja pelo olhar da sociologia, de ONG’s e do jornalismo; seja pelo olhar do público. Essa produção ganhou força nos anos de 1980, quando artistas dessa geração tomavam as ruas com suas pinturas, na busca de democratizar a arte, até então elitista e reservada aos espaços oficiais.

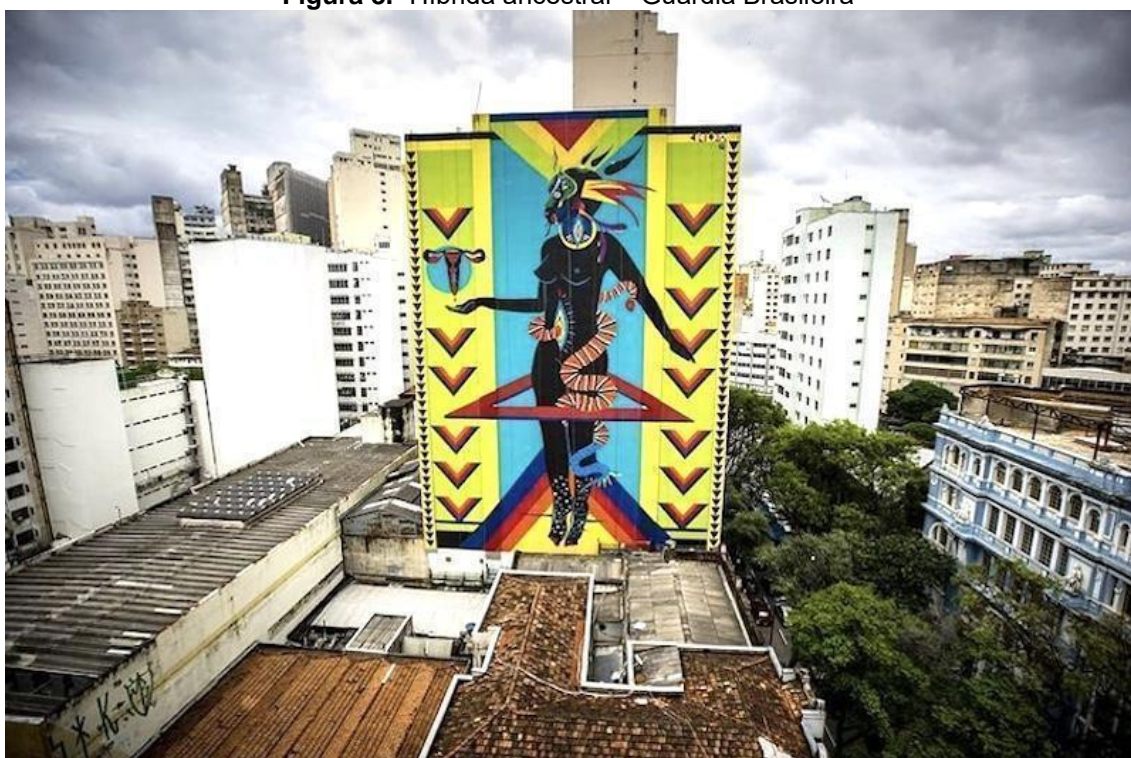
Nesse contexto, a arte produzida na urbe modifica diretamente os espaços, assim como as dinâmicas socioculturais que neles se encontram. Por esse viés, aqueles que atuam nesse cenário inserem no imaginário da cidade suas impressões fomentadas por suas vivências enquanto artistas e sujeitos.

Diante do presente exposto, cabe ressaltar a multiplicidade de fatores que se cruzam ao considerar as esferas de arte, cidade e gênero. Reilly (2013) evidencia que mesmo com as mudanças positivas ocorridas nas últimas décadas, em termos do papel e reconhecimento das mulheres artistas no mundo

da arte contemporânea, há ainda um longo caminho a percorrer em direção a uma igualdade que não é verificável em sua totalidade, sendo que a subalternização em relação às mulheres é um aspecto transversal a todos os componentes socioculturais.

Entretanto, ainda há consideráveis desafios que a arte urbana precisa enfrentar. Mesmo que a liberdade de expressão¹³ seja amparada legalmente, as represálias que infringem esse direito permanecem visíveis na sociedade. A exemplo da pintura mural da artista Criola.

Figura 8. “Híbrida ancestral – Guardiã Brasileira”



Fonte: Reprodução/site Conexão Planeta

Fernanda Torquatto (2020) descreve como a arte de 1.365 metros quadrados se tornou alvo de censura. A representação de uma mulher negra, com uma cobra atravessando o ventre e um útero, na lateral do Condomínio Chiquito Lopes, no centro de Belo Horizonte foi pauta judicial, sofrendo críticas por um morador local que exigia o apagamento da obra.

¹³ A liberdade de expressão é garantida pela Constituição de 1988, principalmente nos incisos IV e IX do artigo 5º. Enquanto o inciso IV é mais amplo e trata da livre manifestação do pensamento, o inciso IX foca na liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação (POLITIZE, 2019)

A jornalista Mônica Nunes (2020) aponta que a artista visual Criola intitulou o mural como “Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira”, sendo transcrita na imagem da ancestralidade brasileira, ancorada no povo preto e nos povos indígenas.

A censura escancarada sobre a arte da Criola muito tem a dizer sobre os olhares dominantes atravessados pelas tradições coloniais. A imagem de uma mulher negra que valoriza a ancestralidade e força de um povo, sofre críticas por se erguer na estrutura física da cidade, e para além disso, por atravessar os cânones engessados pelas nuances das tradicionalidades. A artista declara em entrevista concedida ao site Conexão Planeta (2020):

Eu comecei a pintar justamente por não me ver retratada nos outdoors, na publicidade, que sempre apresentavam a imagem de uma mulher branca, de cabelo liso. Quando a gente faz uma linha de força, incomoda, mesmo, porque são as pessoas pretas – que são invisibilizadas – que estão sendo retratadas ali (CONEXÃOPLANETA, 2020)

Embora a arte de rua nem sempre ilustre de maneira explícita relações políticas, a imagética produzidas nesse cenário por si só já está fundamentada numa relação social de ocupação e viabilidade da arte em esferas de democratização e ressignificação dos espaços. Ocupar e configurar o meio urbano por meio da arte fortalece potências de vozes que estruturalmente sofreram apagamentos numa perspectiva de inadequação e invisibilidade.

O apagamento de identidades visuais na cidade promove uma violência no sentido de desumanização da cidade, excluindo aspectos que compõem o cotidiano urbano, apagando a própria cidade.

De acordo com Carvalho et. al (2020) o que se quer apagar que emana dos muros tem classe, raça e endereço, os marginalizados da cidade que se propõe a ser (ainda) mais cinza – apaga-se os muros tingidos de povo, marginaliza-se e aprofunda-se o genocídio contra essa população.

Nesse contexto, pode-se compreender a arte contemporânea como um campo em constante movimento expansivo, o que implica em uma construção e reconstrução do que é entendido como arte e o modo como essa arte é executada. Com isso, há uma ampliação no campo dos projetos artísticos, explorando espaços para outras perspectivas e práticas.

Dessa forma, se faz pertinente uma releitura sobre os limites da arte no que tange aos seus aspectos formais, ontológicos e estéticos, e, conseqüentemente, o direcionamento de novos olhares para as diversas práticas da imagem e de sua relação com o contexto social e político.

Baggio (2009) afirma que mudar a cidade, sobretudo em condições de profundas desigualdades, não é efetivamente uma tarefa simples, ainda mais no curto prazo, tornando-se um tanto que presunçoso tecer vislumbres no horizonte do drama social, efetivos protagonistas deste processo e seus avanços.

O mesmo autor ainda aponta que executar a mudança da cidade para uma condição digna e democrática, com justiça social instaurada, implicaria uma longa e difícil construção, demandando tanto o trabalho coletivo e participativo (com participação de agentes variados e de múltiplas identidades), como também modificações nas próprias subjetividades.

2.3 PINTURAS POSSÍVEIS E LEGITIMAÇÃO: AS MULHERES NO ESPAÇO ARTÍSTICO

Diferentes pinturas preenchem as cidades, traços falam da vida, os movimentos se desdobram diante do olhar do passageiro, no curso da observação do errante, na visibilidade ou invisibilidade do sujeito: a cidade pulsa em suas cores e formas. E os constantes deslocamentos da arte para outros territórios provocam novas implicações, principalmente em relação à legitimação da arte e de quem a legitima.

Aos seis ou sete anos, coloque seu filho para aprender a ler, e, então, coloque-o para estudar aquele ofício que ele mais goste. Caso a criança seja uma garota, ela deve ser colocada para costurar e não para ler, porque não é bom que uma mulher saiba ler, a não ser que ela se torne uma freira. (Paolo da Certaldo, 1320 apud HARRIS e NOCHLIN, 1978 p. 21)

Nos anos iniciais do Renascimento¹⁴ era considerado perigoso destinar às mulheres o mesmo conhecimento oferecido aos homens, a não ser que ela

¹⁴ Costuma-se chamar de “Renascimento” ao período de emancipação intelectual que se produziu nos séculos XV e XVI, sob a dupla influência do aumento do saber no espaço e no tempo. Os descobrimentos realizados na China e no Extremo Oriente por venezianos, na África e nas Índias por portugueses, depois no Novo Mundo pelos espanhóis e todos os navegantes da

viesses a ser uma freira. Cristine Tedesco (2018) aponta que com a possibilidade de acesso à educação, algumas freiras arriscaram-se a trilhar o caminho das artes. Registros indicam que a primeira mulher reconhecida como artista foi a freira Plautilla Nelli, em meados do século XVI. Tendo apenas um único trabalho assinado “A Última Ceia” (figura 9), a artista produziu outros sem assinatura e teve sua primeira exposição sozinha 429 anos depois de sua morte na Galleria Degli Uffizi, de março a junho de 2017.

Figura 9. “A Última Ceia” (1570) - Plautilla Nelli



Fonte: FERREIRA, 2018

Contudo, em 1528, o diplomata italiano Baldassare Castiglione publica o livro *Il Cortegiano* (O cortesão, em tradução livre) que mudou a maneira como a sociedade europeia encara a instrução feminina. Na obra o autor faz um pronunciamento radical: todos os aristocratas, sejam homens ou mulheres, deveriam ser altamente treinados nas artes sociais. Especificamente, as mulheres devem saber como escrever poesia, dançar, cantar, tocar um instrumento musical, engendrar conversas espirituosas e pintar (HARRIS e NOCHLIN, 1978 p. 24).

Embora o livro parecesse florear por condições igualitárias, essas habilidades foram destinadas não para preparar e capacitar mulheres a atuarem nesses campos, mas a produzir talentosas diletantes que seriam companheiras agradáveis para os homens aristocratas renascentistas. As ideias de Castiglione

Europa Ocidental ampliaram os limites do horizonte terrestre ao tempo que se aumentou o voo da imaginação e da audácia do pensamento; ocorreu o mesmo com a erudição pela reaparição da literatura antiga que unia os séculos presentes aos séculos passados por cima das origens mesmas da Igreja (RECLUS, 1999).

eram irrelevantes para as mulheres das classes mais baixas, mas para a nobreza – e para a ambição dos membros da classe média – eram significativos (HELLER, 1987 p. 13).

Não se pode negar que o *Il Cortegiano* tornou adequado, até mesmo louvável, o envolvimento das mulheres em diferentes atividades artísticas, porém o acesso delas à mesma educação de seus colegas homens era totalmente limitado. Por conta das dificuldades que permeavam a educação formal na sociedade, muitas mulheres aprendiam os fundamentos da pintura com seus pais artistas ou com mestres contratados por suas famílias. Assim como no caso dos homens, era bastante comum as artistas seguirem os mesmos ofícios de seus pais artistas.

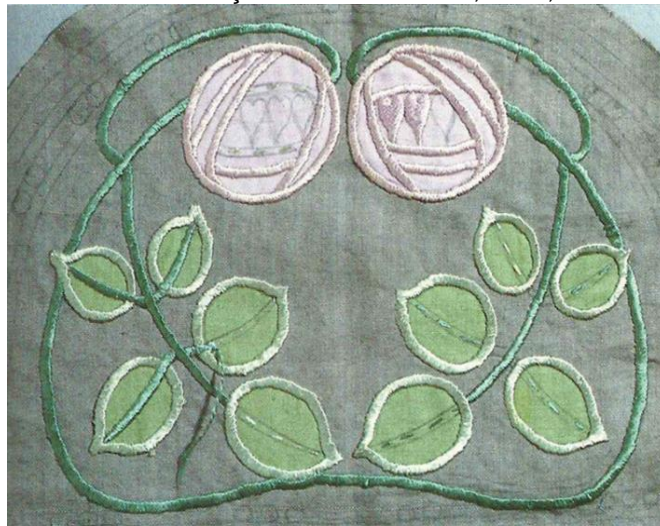
Nesse aspecto, os registros acerca da produção de mulheres na esfera artística são escassos e os existentes contemplam, em sua maioria, aquelas que eram brancas e pertencentes às camadas mais privilegiadas da sociedade que foram aquelas capazes de ter acesso à produção de conhecimento, mesmo que por muitas vezes tenham sido vinculadas a um pai ou marido.

Conforme Barbosa et. al (2019, p. 28) a mulher passou muito tempo sendo excluída da maior parte das expressões artísticas, já que mesmo os direitos básicos não as alcançavam. Como já mencionado, mulheres que ganhavam reconhecimento eram relacionadas a nomes de artistas homens. As escolas de arte europeias começaram a aceitar artistas femininas na virada do século XIX com os movimentos sufragistas¹⁵.

A autora discorre ainda que foi a partir da abertura de escolas de design na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, quando algumas mulheres foram aceitas. Houve então o período de discussão sobre o que ensinar e com que propósito. As primeiras mulheres a atuarem na Glasgow School of Art, instituição artística que tinha como propósito impulsionar empresas inglesas, foram: Jessie Newbery (esposa do pintor Fra Newbery), Miss Patrick, Miss Grenless e Miss Dunlop.

¹⁵ Movimento que marcou a reivindicação das mulheres pelo direito ao voto. As Sufragistas, primeiras ativistas do feminismo no século XIX, passaram a ser conhecidas pela sociedade da época devido as suas fortes manifestações públicas em prol dos direitos políticos (MONTEIRO, 2017).

Figura 10. Detalhe de lenço de mesa bordado, 1900, Jessie Newbery



Fonte: Aegis Education (2021)

Embora as mulheres fossem aceitas para demonstrar a modernidade e democratização desses espaços institucionalizados, pode-se dizer que, mesmo sob o efeito eclipsados dos homens, a produção artística feminina dava seus primeiros passos em ambientes historicamente masculinizados.

Os autores supracitados ainda destacam que

Há um grupo de historiadores que defende a ideia de que temos de reeditar a História da Arte para incluir as mulheres injustiçadamente excluídas. Somos mais radicais. É preciso reescrever a História da Arte considerando as contribuições transformadoras operadas pelas mulheres na Arte. Teremos outra História (BARBOSA et. al, 2019, p. 31).

No Brasil, a desconstrução de uma arte excludente e etnocêntrica começou a ser considerada com a Semana de Arte Moderna em 1922, em que duas grandes artistas modernistas brasileiras deixaram suas marcas: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Tarsila foi pintora, desenhista e tradutora. Nascida em 1886, em Capivari, interior de São Paulo. Após a sua separação com André Teixeira Pinto a artista foi estudar Arte, em 1920, na Academia Julian, em Paris. Antes, já havia tido aulas de pintura, onde conheceu Anita Malfatti.

No chamado “grupo dos cinco”, formado por Tarsila, Anita Malfatti, Oswald Andrade e os escritores Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, revolucionou o cenário cultural brasileiro, trazendo para o país as influências das vanguardas europeias. Tarsila entrou para a História da Arte Moderna com a sua tela “A

Negra”. A artista teve também a fase intitulada “Pau Brasil”, em que utilizou referências cubistas e explorou o uso de cores das quais gostava quando era criança (PEDRON, 2020).

Anita Malfatti estudou na Alemanha e depois nos Estados Unidos. Filha de um engenheiro italiano e mãe professora de origem alemã e norte-americana, Anita nasceu em 1889, no início da nova república. Depois que seu pai faleceu, sua mãe passou a dar aulas particulares de idiomas, de desenho e pintura para poder sustentar a família. Quando Anita começa a acompanhar a mãe, é inserida no mundo artístico.

Entretanto, a pintora não tinha o suficiente para arcar financeiramente com os estudos artísticos, dessa forma, buscou recursos necessários para continuar estudando. Enfrentando dificuldades também nessa empreitada, teve o programa de bolsa em São Paulo negado, onde sua arte foi duramente criticada pelo senador José de Freitas Valle. Mais tarde, Anita teria sua obra desprezada por Monteiro Lobato, contudo, a artista continuou com suas produções enquanto tentava driblar os desafios que era ser uma mulher e artista no século XX (ARTEQUEACONTECE, 2021).

Ainda que muitas artistas tenham produzido ativamente no Brasil, muitas se recusam a serem vistas por uma perspectiva de gênero, ou seja, não querem vincular suas obras com produções femininas. Nessa perspectiva, há o viés do desejo em não serem vistas com diferença entre homens e mulheres, e ainda há a perda do *status*, caso tenham suas obras atreladas ao ativismo feminista.

De acordo com Barbosa et. al (2019), um olhar superficial dirá que artistas mulheres são numerosas e têm visibilidade desde que não sejam categorizadas sob a perspectiva de gênero, aparentemente recebendo tratamento semelhante aos artistas homens. Contudo, os autores ainda apontam que se cruzarem os caminhos das diferenças sociais, tais como gênero, raça ou classe social, essa aparente igualdade desaparece.

A autora aponta ainda que todas as artistas do nosso tempo e do tempo delas, enfrentam a invisibilidade que a história da arte impõe às mulheres. Suas histórias, suas vidas, seus amores, seus caminhos as levam a pintar, fotografar, a deixar registradas as suas marcas, suas memórias que reconstroem suas histórias e suas vidas em arte.

A partir de tal perspectiva, pode-se observar o grupo “As Guerrilla Girls”¹⁶ que se definem como ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”. Constituído por ativistas anônimas, e conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas, o grupo foi formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada em 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. Com o título “International Survey of Recent Painting and Sculpture” [Panorama internacional de pinturas e esculturas recentes] e curadoria de Kynaston McShine, essa mostra incluiu 165 artistas, contudo, apenas treze eram mulheres (MASP, 2018).

O grupo acredita em um feminismo interseccional¹⁷ que luta contra a discriminação e apoia os direitos humanos para todas as pessoas e para todos os sexos. Fazem parte de seu trabalho mais de 100 projetos de rua, cartazes e adesivos em todo o mundo, incluindo Nova York, Los Angeles, Minneapolis, Cidade do México, Istambul, Londres, Bilbao, Roterdã e Xangai, para citar apenas alguns, incluindo o Brasil no ano de 2017. O grupo emprega *Culture Jamming*¹⁸ na forma de pôsteres, livros, outdoors e aparições públicas para expor problemas sociais (NICOLAI, 2017)

O Museu de Arte de São Paulo (2018) apresenta uma retrospectiva com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois novos cartazes brasileiros, baseados nas obras mais conhecidas das Guerrilla Girls. Esses dois cartazes tratam das dificuldades de ser uma artista em um mundo da arte e uma história da arte dominados pelos homens: *As vantagens de ser uma artista mulher* (1988/2017), *as mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum?* (1989) e o mais recente *no MASP?* (2017).

¹⁶ Grupo ativista de natureza feminista que impulsiona ações artísticas, como pôsteres, performances, bem como conferências e produção de livros, o coletivo denuncia situações de invisibilidade da mulher artista nas artes visuais.

¹⁷ Importante teoria sobre a necessidade de considerar o modo como as opressões de gênero, classe e raça dentre outras, se relacionam entre si e interferem na vida de cada mulher, que acaba assim por experimentar a opressão de gênero a partir de um ponto de vista único.

¹⁸ *Culture jamming* é um termo relacionado com a pós-modernidade, em uso desde o início dos anos 80, que coloca em voga, através do ativismo e da street art (apoiada numa semiótica de guerrilha), as técnicas de anti-consumismo, de forma a romper ou subverter a cultura *mainstream* (NICOLAI, 2017).

Figura 11. GUERRILLA GIRLS



Fonte: MASP (2017)

O cartaz acima original do Metropolitan, atualizado para a mostra do Masp em 2017, faz a mesma pergunta: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? E mostra números não muito diferentes do Metropolitan: no Masp, apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos” (NICOLAI, 2017). As Guerrillas Girls pregam que: “Podemos ser qualquer um. Nós estamos em todo lugar.”

A produção de mulheres nas artes visuais hoje no Brasil tem incorporado cada vez mais as conquistas feministas, ainda que haja, eventualmente, o medo em serem subjugadas por caráter ideológico e político presente no movimento.

Falar da arte em espaços institucionalizados se faz pertinente no sentido de conceber como foram tortuosos e limitantes os caminhos percorridos por mulheres como sujeitos sociais, mesmo para aquelas que faziam parte de camadas privilegiadas da sociedade.

Dessa forma, percebe-se que o modo como a mulher constrói suas experimentações sociais implica diretamente na forma como as produções artísticas são produzidas e se desdobram. Assim, é refletido na arte as experiências atravessadas pelas diversas esferas do meio em que as mulheres estão inseridas.

As expressões estéticas no espaço público sempre fizeram parte de uma certa ideia de cidade. Como foi citado anteriormente, a ideia de “arte pública” transcreve uma certa visão daquilo que pertence aos modelos normativos e

estéticos dominantes. No entanto, a arte na cidade não é produzida apenas por aqueles que detêm o poder de uso e planejamento do território. A cidade é vivida pelos cidadãos, que nela inscrevem as suas singularidades. A apropriação da cidade sobrevém, também, pela sua construção simbólica e estética. Tornar a paisagem citadina um território de significado, proximidade, identidade e fruição passa pela sua (de)marcação simbólica (ECKERT ET. AL, 2019).

Dessa forma, as intervenções dos artistas em espaços urbanos que inicialmente foram consideradas “marginais”, como no caso do muralismo e do grafite, gradativamente são assimiladas pelos espaços expositivos de instituições culturais. Por outro lado, as pinturas realizadas em muros do espaço público, na maioria das vezes, têm um tempo limitado de duração, o que nos leva a pensar igualmente sobre os aspectos efêmeros que agregam um fluxo mutável à sua natureza.

Conforme Milton Santos (2014), o espaço é composto de um conjunto de fixos e de um conjunto de fluxos, que se confundem e redefinem cada lugar:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também se modificam (SANTOS, 2014, pp. 61 e 62).

Assim, os fixos seriam os objetos e os fluxos seriam os sujeitos na cidade, confundidos e misturados, fazendo com que a rua, o espaço e a arquitetura façam parte do corpo dos habitantes. Essa relação pode ser entendida como “Corpografia Urbana”, um conceito que relaciona dança e urbanismo, mas que se afasta da ideia de cidade como um lugar em que o corpo se insere e a entende “como um campo de processos em que o corpo está complicado” (BRITTO, 2013, p. 37), ou seja, o espaço não é um vazio, está sempre em troca com o corpo que interage com ele. A “corpografia urbana” é conceituada como uma cartografia corporal,

ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008, s/p).

Tal concepção está relacionada ao conceito de “Corpo-Espaço”, de Miranda (2008, p. 24), que implica na fluidez das fronteiras corporais e do espaço. A autora compreende o movimento, o corpo e o espaço “permanentemente imersos em mútuas relações de transformação”, como Jacques e Britto, que não entendem o corpo separado da cidade. A “corpografia urbana” sugere, então, que o corpo e a cidade se configuram mutuamente; assim, a cidade fica inscrita nos corpos que interagem com ela, passando a ser também aqueles sujeitos: somos a cidade que experienciamos.

A ideia de um corpo-espaço pode ainda elencar discussões sobre a problemática que envolve as esferas em que esse corpo está inserido. Compreender o corpo da mulher como uma temática debatida, observada e modificada por questões externas a ele nos leva ao modo como as representações femininas têm sido pedagogicamente traduzidas em sentidos de obediência, fragilidade, submissão, delicadeza ou sexualização.

O rompimento dessas representações pode ser observado em obras como a da artista paulistana Mag Magrela, intitulada como “Esse laço eu desfaço desde que me entendo por gente” (figura 12), rompe com conceitos tradicionais acerca do corpo da mulher na cidade.

A imagem de uma mulher com uma janela na barriga envolta em cordas traduz os modos como o corpo é atravessado pelas extensões que o mobilizam. A janela sugere visões abertas sobre o ventre que frequentemente é discutido dentro de problemáticas voltados à reprodução. Contudo, o laço está sob o domínio dos dedos grandes evidenciando o poder; ela é a condutora da trama que a cerca e a responsável por desfazer, ainda que inúmeras vezes, os laços que tentam a paralisar enquanto sujeito.

Figura 12. “Esse laço eu desfaço desde que me entendo por gente”, 2016. Rua Fidalga – São Paulo



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022

A vivência da mulher artista é repassada a cada momento para a peça artística, transmitindo seu depoimento através da arte criada. Na obra pronta, enxerga a realização pessoal, a visão de algo construído. Sendo um produto de um momento, tendo a luta embutida em si. A obra de arte se constitui em um instrumento de politização, de construção de sua cidadania, de luta por direitos. A mulher tem que recuperar a criatividade espontânea da infância, sufocada no processo de socialização a fim de adequá-las ao padrão de mulher pressuposto socialmente. A arte mexe com a interioridade das artistas, modificando sua percepção do mundo num processo dialógico permanente com as demais pessoas enquanto tecem, assim, os retratos do imaginário.

3 RETRATOS DO IMAGINÁRIO: CIDADE, ARTE E MULHER

Os retratos têm o poder de tecer frames temporais que circundam as silhuetas das épocas. Eles contam histórias ilustradas em imagens do que já foi concretizado e gravado no tempo ao mesmo passo que se conectam por ramificações fluídas a tudo o que ainda se movimenta nos domínios dos

acontecimentos. Dentro desse fluxo, os imaginários percorrem caminhos múltiplos enquanto articulam narrativas. Por isso, observar os retratos do imaginário é um exercício de dupla identificação: a da vida que passou e as das vivências que pulsam nas esferas da contemporaneidade. A essa última olharemos com mais profundidade.

A partir das últimas décadas, o imaginário sai do campo contemplativo e idealizado das belas-artes, onde tradicionalmente é utilizado, e passa a ser aplicado no domínio da vida social. Com isso, o tecido das relações cotidianas é costurado pelos discursos que permeiam as vivências construídas nas cidades enquanto incorporam as narrativas do imaginário urbano, que pode ser entendido como “[...] imaginação produtiva ou criadora, sistemas de significações, significados, significantes criados por cada sociedade ao fazer a história.” (CASTORIADIS, 1982, p. 154).

Serbena (2003, p. 5) afirma que o imaginário possui uma função social e aspectos políticos, pois na luta política, ideológica e de legitimação de um regime político existe o trabalho de elaboração de um imaginário por meio do qual se mobiliza afetivamente as pessoas. Diante de tal pressuposto pode-se afirmar que:

As sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado presente e futuro...O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias ...[e]...por símbolos, alegorias, rituais, mitos (CARVALHO, 1987: 11).

Por meio de tal premissa, é através do imaginário que os grupos representam a si mesmos, consolidam suas imagens e legitimam (ou deslegitimam) seu poder. É na intimidade coletiva dos imaginários que se constrói um vocabulário interpretativo conhecido pelos membros que estão inseridos/envolvidos nesse compartilhamento (sejam produtores ou receptores). Nesse sentido, o imaginário se torna um mecanismo interpretativo das experiências dos sujeitos nas cidades, afetando condutas, comportamentos e leituras de mundo, alimentando revisões do passado e expectativas de futuro.

Desse modo, Liliâne Vasconcelos (2018) aponta que a cidade, concebida tanto na condição física quanto na de objeto de discurso, torna-se uma proposta,

um tema, um problema, uma construção simbólica para representação que busca dar conta da experiência da vida social:

As cidades desenvolvem uma linguagem mediante duas redes diferentes e sobrepostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais. (RAMA, 1985, p. 53).

Dentro das várias relações criadas e edificadas no imaginário da cidade, nos interessa aqui buscar as múltiplas maneiras em que mulheres na contemporaneidade tem configurado as definições dos lugares que elas têm ocupado e construído enquanto sujeito social e artistas. Sendo assim, os significantes produzidos através da arte nos muros das cidades caracterizam discursos que dialogam com a urbe e suas representações.

A cidade tem sido palco para as representações que dela se erguem e são fundamentadas em suas narrativas discursivas. Seja na literatura, ficção ou na arte, o espaço urbano se oferece como tela a diferentes interpretações como um território textual e artístico devassado pelo olhar afetivo dos escritores e artistas.

Baggio (2009) afirma que mudar a cidade, sobretudo em condições de profundas desigualdades, não é efetivamente uma tarefa simples, ainda mais no curto prazo, tornando-se um tanto que presunçoso tecer vislumbres no horizonte do drama social, efetivos protagonistas deste processo e seus avanços.

O mesmo autor ainda aponta que executar a mudança da cidade para uma condição digna e democrática, com justiça social instaurada, implicaria uma longa e difícil construção, demandando tanto o trabalho coletivo e participativo (com participação de agentes variados e de múltiplas identidades), como também modificações nas próprias subjetividades.

Dessa forma, entender o mundo contemporâneo necessita, então, pensar sobre esses agentes sem separá-los do contexto em que estão imersos, pois esses dois estão em constante troca. Por isso, as cidades são importantes espaços de subjetivação, o que faz com que muitos movimentos de intervenção urbana lutem pelo seu espaço na rua e, assim, também produzam a cidade.

É diante desse cenário que as mulheres artistas têm configurado os espaços em que produzem, mesmo que de maneira ainda sutil, qualquer produção instaurada na cidade pelas mãos de uma mulher, remete ao valor simbólico que os traços e cores têm em pertencer e significar dentro da urbe.

A unidade da cidade é composta pelas diferentes formas de habitar, de relacionar e de partilhar o sensível (Rancière 2010, p. 95). O autor afirma que a subjetividade da separação da sociedade de si própria reside no núcleo da política quando se contesta a ordem natural dos corpos em nome da igualdade configurando polemicamente a partilha do sensível.

Parise (2019, p. 11) destaca que o corpo político é reconhecido pela cidade como um agente, que tendo em vista o comum, não impede a ocorrência de impulsos diversos. A autora defende que aceitar propor articulações para a cidade, com suas pluralidades, possibilita que as vivências sejam mais fartas de possibilidades e permeabilidade.

Ainda que atualmente haja uma convergência de uniformização dos corpos e subjetividades, em decorrência do capitalismo, certas casualidades acabam por driblar inevitavelmente algumas formas impostas pelo sistema dominante e de um poder instaurado por alguns projetos urbanísticos.

Se faz pertinente, assim, encarar a mulher na cidade por meio da problematização dentro das esferas de significados e valores que as culturas atribuem aos corpos desses sujeitos. Os sistemas que avaliam e significam através da anatomia desejável e aceitável engessada em padrões pré-estabelecidos, exclui, inferioriza e oculta determinados corpos em relação a outros. Com isso, diversos fatores devem ser considerados ao observarmos como as mulheres têm ocupado a cidade. Desse modo, cabe a ressalva de que Salvador na visão de Milton Santos

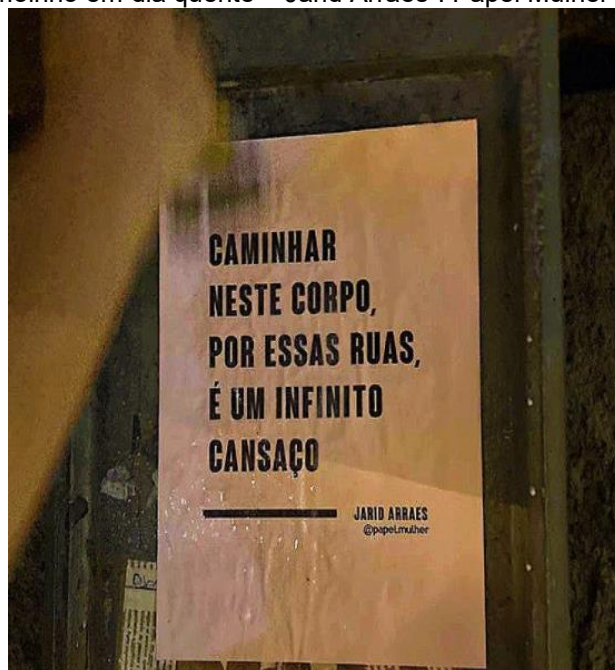
é uma cidade cuja paisagem é rica de contrastes, devidos não só à multiplicidade dos estilos e de idade das casas, à variedade das concepções urbanísticas presentes, ao pitoresco de sua população, constituída de gente de todas as cores misturadas nas ruas, mas, também, ao seu sítio ou, ainda melhor, ao conjunto de sítios que ocupa: é uma cidade de colinas, uma cidade peninsular, uma cidade de praia, uma cidade que avança para o mar com as palafitas das invasões de Itapagipe, cidade de dois andares, como é frequente dizer-se, pois o centro se divide em uma Cidade Alta e uma Cidade Baixa (SANTOS, 2008, p. 35 – 36).

A partir do exposto, podemos entender que as dinâmicas da cidade são configuradas dentro de esferas múltiplas desenvolvidas nas relações nela estabelecidas.

Manuela Ferreira (2015, p. 82) aponta que complexidade das relações humanas está sempre interligada a outros fenômenos, e cada época cria seus mecanismos de visibilidade e resistência. Neste determinado período histórico, no qual as cidades podem ser vistas como a materialização do simbólico e a via na qual ocorre a produção e a reprodução da vida, a cidade moderna representa o espaço onde as relações estéticas também se destacam perante todos os mecanismos funcionais das cidades.

A mesma autora discorre que a relação do homem com a arte dialoga com a realidade e, portanto, é um indicativo sempre presente para compreender os espaços que ocupam; é também o meio de divulgação de ideias e uma forma de se pronunciar diante da vida nas cidades. Assim, a arte de rua, em sua comunicabilidade e na sua renovação do saber e da sensibilidade, consiste, pois, no surgimento de outro tipo de vínculo da cultura com o território, ressignificando o espaço e o lugar, bem como outros códigos de identificação das experiências, da legitimação e de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los.

Figura 13. “Redemoinho em dia quente – Jarid Arraes”. Papel Mulher - Juiz de Fora - MG



Fonte: Acervo digital da coletiva feminista Papel Mulher

Os lambes¹⁹ impulsionados pela coletiva Papel Mulher trazem mensagens de narrativas feministas com o intuito de ocupar e construir vivências no cotidiano urbano das cidades brasileiras. O trecho da obra da escritora Jarid Arraes (2019) traduz uma condição inerente às experiências das mulheres no espaço urbano. “Caminhar neste corpo, por estas ruas, é um infinito cansaço” evoca o imaginário das vivências tecidas em um ambiente hostilizado pelos pilares patriarcais, uma vez que, o corpo feminino presente nas ruas da cidade traz em si uma carga de significados que constroem o modo de ser e agir das mulheres, tornando-se assim um corpo enredado, vigiado em discursos e atos que os engessam. Na busca de romper, ultrapassar esses discursos que a coletiva risca, ocupa espaços na cidade.

A coletiva que viabiliza a colagem de lambe-lambe nas ruas impulsiona as vozes de inúmeras mulheres pelas cidades brasileiras. O projeto nasce da ideia de que existe uma disputa de narrativa, ou seja, de que uma sociedade machista, classista, racista e homoesbotransfóbica²⁰ seleciona certos discursos que serão visibilizados e outros discursos que serão invisibilizados (REVISTA ACROBATA, 2021).

Esse tipo de intervenção desenvolve nas ruas um lugar de conquista e pertencimento. A escrita pelos punhos de mulheres existe e resiste desde muito tempo, mas tem sofrido apagamento histórico pelos sistemas dominantes que sobrepõem a presença da mulher nas sociedades.

Em entrevista para o *Universa* (2021) a Papel Mulher²¹ fala sobre a importância de estar presente nas ruas por meio da arte:

¹⁹ Prática de colar cartazes nas ruas usando os mais diversos estilos e formatos, produzidos e reproduzidos com múltiplos objetivos, disseminaram intenções e ideias no espaço geográfico que constituem parte da história mundial (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

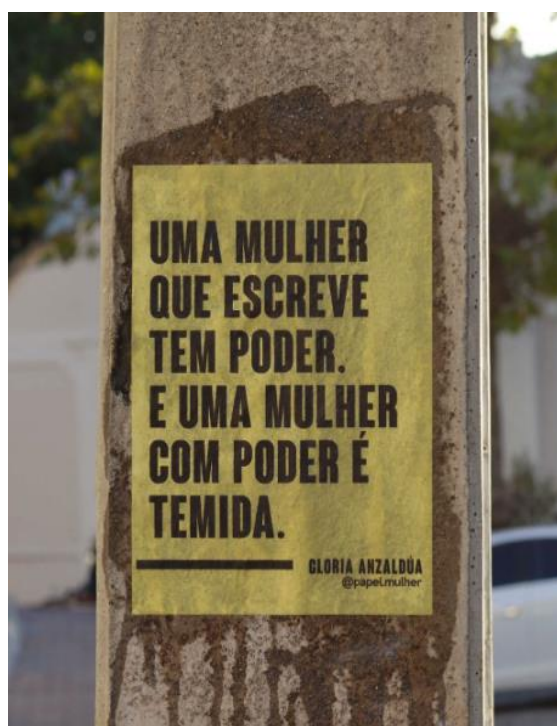
²⁰ A unificação das três fobias (homofobia, lesbofobia e transfobia) criaram o termo “Homoesbotransfobia” que foi um tema sendo grande discussão na 18ª edição da Parada Gay de São Paulo, o evento debateu “País vencedor é país sem homoesbotransfobia: Chega de mortes! Criminalização já!”, que foi escolhido pela Associação da Parada do Orgulho LGBT (APOLGBT) em parceria com a comunidade LGBT, por meio de mobilização nas redes sociais (TRANSCONNECTION, 2014).

²¹ A Papel Mulher é uma coletiva feminista que tem como objetivo divulgar a escrita de mulheres através da intervenção urbana feitas com colagem de lambe-lambe. A coletiva foi idealizada em janeiro de 2021 pela cearense Alexandra Maia, que cansada de ver a poesia restrita ao mundo acadêmico e formal, pensou que os lambes seriam uma forma de colocar a poesia na rua, na vida das pessoas que passam sabe-se lá para onde. A partir do abraço da ideia pela paraibana Jessyka Ribeiro e a carioca Julyana Mattos a coletiva se tornou real e foi fundada em fevereiro

Literatura não é coisa desvinculada da vida vivida. O silêncio que, por muitos anos, pairou sobre certos assuntos tais como machismo, racismo, homofobia, transfobia, entre outros. É possível fazer poesia com qualquer temática. É possível fazer transformação com poesia. Acreditamos na literatura como um meio de transformação de subjetividades e, quem sabe, de transformação de sociedade (UNIVERSA, 2021).

Assim como na literatura, a arte acompanha as vivências do cotidiano enquanto projeta lugares possíveis para que vozes sejam articuladas. Imagem e palavra articulam o campo do tangível e da subjetividade para que sentidos de pertencimento sejam inseridos nos espaços. É desse modo que as mulheres artistas ocupam e ressignificam a cidade.

Figura 14. “Falando em línguas – Glória Anzaldúa”. Papel Mulher - Sobral - CE



Fonte: Acervo digital da coletiva feminista Papel Mulher

O lambe com a frase da Gloria Anzaldúa, pesquisadora feminista estadunidense, foi colado nas ruas de Sobral no Ceará. A coletiva Papel Mulher destaca o trecho retirado do ensaio-carta falando em línguas: uma carta para as

de 2021. Em menos de dois meses atingiu cerca de 40 mulheres espalhadas por todo o país. Somos hoje também Anas, Alines, Alices, Amandas, Brunas, Izabelas, Júlias, Camilas, Gabrielas, Cecílias, Nays, Marias, Letícias, Kellys, Luizas, Lorenas, Wilmas, Lucilenes, Iamins, Vanessas, Flávias. Somos muitas e queremos ser mais (REVISTA ACROBATA, 2021).

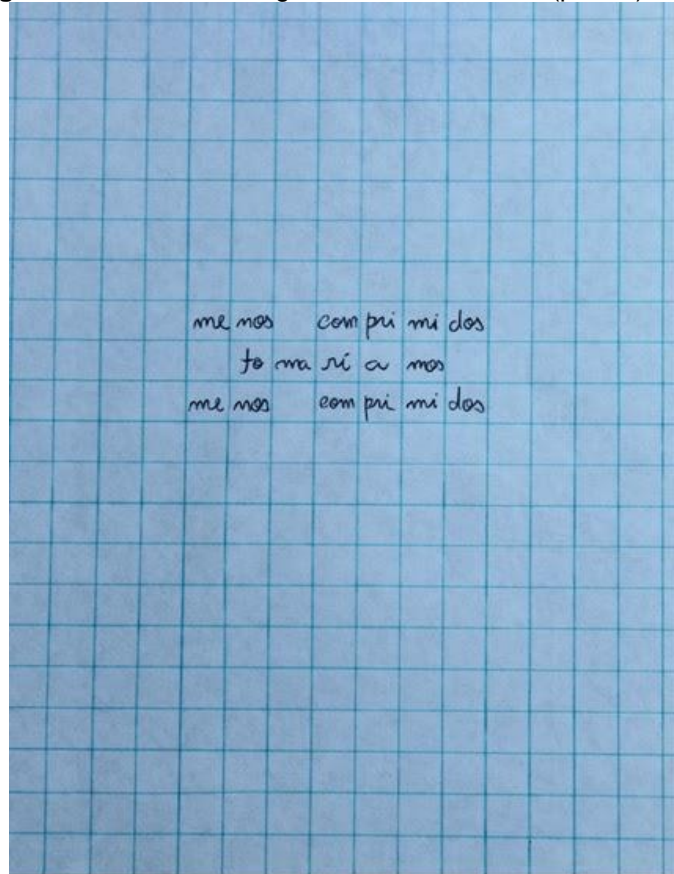
mulheres escritoras do terceiro mundo. A mulher que escreve tem poder e é temida, pois quem detém conhecimento e formas de expressá-lo ocupa um lugar de transformação. Lugares originalmente dispostos e pertencidos pelo masculino, passam a ter seus horizontes percorridos pelas mulheres das artes.

É dessa forma que as ruas acinzentadas ganham cores e palavras por meio dos lambes disposto pela silhueta urbana. A intervenção artística da colagem dos lambes pode ser vista e acessada por quem caminha por esses espaços. Não é necessário buscar a arte quando ela própria oferece mecanismos de acesso, principalmente para quem vive a cidade em seu cotidiano. Nessa perspectiva, as intervenções artísticas urbanas exprimem a liberdade do acesso. Os lambes colados por essas artistas representam a própria figura da mulher no contexto urbano.

Dentro de uma proposta semelhante, a poética encontrada no trabalho da Karina Rabinovitz nos apresenta os lugares experienciados pela autora numa perspectiva estética e literária dentro dos espaços da cidade de Salvador. Karina realiza intervenções nas ruas, seja colando lambe-lambe em postes, deixando bilhetes poéticos nos pontos de ônibus ou colocando versos em muros da capital baiana.

A cidade, por sua vez, não pode ser pensada apenas como espaço de suporte para exposição dessas produções, pois atua como elemento constitutivo da performance artística ou chave de leitura que ajuda a atribuir sentidos ao texto poético. A exemplo disso, a obra intitulada como O LIVRO de água (figura 15), um livro-objeto construído em coautoria com Silvana Rezende, parceira de Karina em muitas de suas propostas artísticas, promove o esgarçamento dos limites entre produção e exposição da obra.

Figura 15. O LIVRO de água, Karina Rabinovitz (parte I), 2014

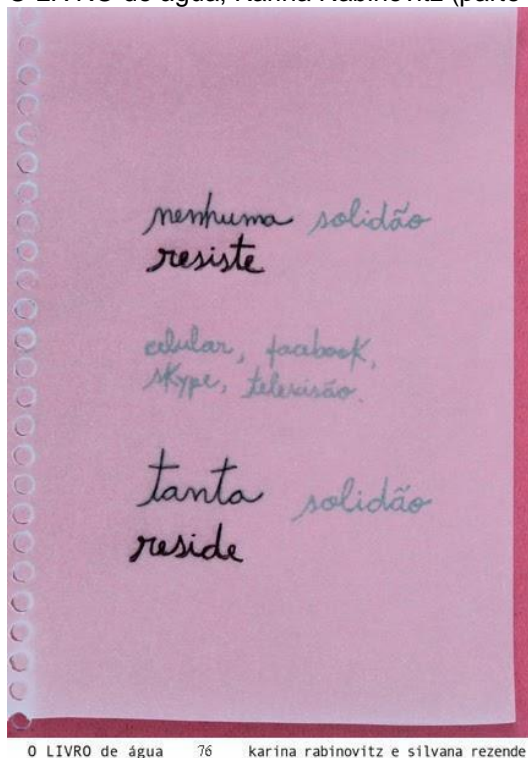


O LIVRO de água 44 karina rabinovitz e silvana rezende

Fonte: Blog pessoal da autora

Este livro surge não apenas como livro-objeto, mas também como instalação artística que ocupou o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) em 2014. A leitura pode seguir o ritmo da numeração das páginas ou se desenvolver pela mistura e desordem de textos e imagens a serem lidos na ordem e desejo do leitor que organiza e desorganiza as páginas soltas. Nele, tem-se acesso aos poemas que nos são apresentados como nos cadernos de pesquisa da poeta, escritos à mão, dando acesso à caligrafia e intimidade do fazer poético (TANURE, 2019).

Figura 16. O LIVRO de água, Karina Rabinovitz (parte II), 2014



Fonte: Blog pessoal da autora

A autora dispõe em seu livro formas de conceber a poética das vivências de maneira fluída como o próprio curso da água. Ao tocar a silhueta subjetiva do sentir, evoca adventos tecnológicos que propõem aproximações, sugerindo que embora nenhuma solidão seja capaz de resistir, muita solidão reside nas lacunas deixadas pelo contato virtual.

Por meio de tal pressuposto, encarar as obras de artistas contemporâneas remete a diálogos entre suas produções estéticas e cotidiano, bem como a ocupação do campo artístico literário atrelados a uma ocupação do espaço urbano. Nesse contexto, percebe-se uma produção que nos leva a pensar de que forma obras como essas questionam as formas tradicionais de arte, literatura e outros meios de expressão.

Com a influência do capitalismo, a mulher passou a ter não apenas funções reprodutoras, mas assumiu, também, tarefas produtoras de força de trabalho como resultado do maior espaço conquistado na sociedade. Desta forma, partindo da ideia de que o corpo e a subjetividade das mulheres são construídos historicamente, é possível entender que cada sociedade tem seus padrões e cada época tem seu modo particular de representá-los. Com isso, perceber as cidades pelas produções protagonizada por mulheres transcreve

novos sentidos a esse meio. A cidade pintada, fotografada e escrita pelos punhos das mulheres evoca o fôlego das vivências e resistências configuradas nesses espaços e assim passa a ser vista através de olhares consistentes de quem ocupa e (re)significa.

Boris et. al (2007, p. 454) destacam que este processo de constituição do corpo e da subjetividade da mulher, ou seja, a maneira como ela organiza seu modo de existir no mundo e as relações com os outros também foi influenciada pelas transformações econômicas, políticas, históricas e socioculturais. É a interação do indivíduo com os outros e com o cotidiano, em um determinado período histórico, a principal responsável pela organização de seus padrões de conduta e de suas reações emocionais e racionais.

Conforme Armando Silva (2001, p. 10) o cotidiano tece narrativas no íntimo das raízes culturais em cada geografia urbana. Transcrevendo, assim, as imagens do imaginário das cidades. No instante em que os pontos de vista dos cidadãos integram-se à leitura simbólica que se faz da cidade, as representações e as diferentes narrativas são configuradas. Quando essas perspectivas são projetadas por meio das intersecções dos grupos sociais ou outras marcas demográficas (sexo, idade etc.), é possível compreender as formas imperantes de percepção cidadã. Dessa forma, a presença de intervenções artísticas urbanas produzidas por mulheres como os lambes, citados anteriormente, é um exemplo de intersecção que exprime o imaginário simbólico através das esferas de gênero e ativismo feminista, e que promove novas formas de percepção sobre os espaços em que ocupam.

As inscrições visuais na cidade dialogam com as diversas percepções transcritas pelo sujeito que transita nesses espaços. Desse modo, o autor supracitado discorre sobre a compreensão de que o ponto de vista urbano é qualificado pela exposição pública e, portanto, não estamos tratando aqui do olhar de um espectador ou de um assistente, mas de um cidadão que agrega à soma das diversas percepções da cidade dentro das esferas urbanas.

Com isso, os imaginários são formados a partir da soma hipotética de diferentes pontos de vista, não sendo o mesmo que a arte, porém ambos participam da natureza estética. Enquanto a arte permeia uma esfera criativa, às vezes especializada, mas sempre necessárias a todos os seres humanos como mecanismo de expressão, os imaginários apontam preferencialmente, para a

experiência humana de construir percepções a partir de onde somos sociais, não somente por conveniência, mas por desejo, anseios, frustrações (ARMANDO SILVA, 2001).

Nesse sentido, as ruas das cidades são preenchidas pelas intervenções artísticas urbanas. A exemplo do grafite que se torna visível através da aparição de marcas, rabiscos, ícones, logotipos e símbolos, que separados ou reunidos, compõem determinadas significações que se dispersam e se agrupam, formando grandes painéis que registram nomes, sobrenomes, palavras de ordem, de amor e humor, mensagens, letras, imagens, poemas e provérbios etc. Tornando visíveis segmentos sociais que podem vir a ser lidos por todos. Num tumulto de registros simbólicos e icônicos, vão pegando carona nos diferentes espaços urbanos, percorrendo a cidade e fazendo história (ANTUNES, 2017).

Quando manifestações artísticas são praticadas por mulheres nas ruas, é possível perceber uma emergência em ocupar, existir e resistir nesses espaços. Com isso, encarar o grafite como um movimento de resistência das minorias (de mulheres) tem seu valor de instigar uma identificação entre aqueles que produzem e, de algum modo, se identificam com as imagens expostas nos muros.

Transpassar barreiras sociais que limitam a mulher de transitar no espaço público gera não somente possibilidades para essas mulheres enredarem representações no meio externo, mas também produz novos significados no modo como a cidade se revela.

Perceber as cidades por meio da pluralidade na qual elas são fundamentadas sugere olhares múltiplos que sejam capazes de elencar as representações que nascem e desenvolvem-se no meio urbano. Compreender tal condição elucida caminhos para entendermos não apenas as molduras da cidade, mas o íntimo dos retratos revelados em seu próprio imaginário.

Figura 17. Mural “Seria eu poesia?” Pri Barbosa – Sesc Osasco - SP



Fonte: Acervo digital da artista

A arte tem o poder de conscientizar mulheres acerca de sua participação na história das civilizações e levá-las a reconstruir o papel cultural negado pelas estruturas sociais. A artista visual paulistana Pri Barbosa dialoga com as esferas feministas na cidade para transcrever narrativas sobre liberdade, equidade, resistência e aceitação dentro da hostilidade com a qual a mulher é recebida nesses espaços.

Priscila Barbosa desenvolve um trabalho que investiga a iconografia da mulher revolucionária contemporânea com foco na América Latina. Por meio de retratos de diferentes corpos de mulheres propõe percepções críticas sobre padrões estéticos e comportamentais vigentes, uma estratégia de enfrentamento e questionamento das relações de poder. Em “Seria eu poesia?” a artista traz a ideia de alcance e pertencimento de si mesma. Qual seria a identidade da mulher dentro da cidade enquanto tece discursos nas ruas? A artista remete sua obra ao imaginário poético enquanto transmuta a própria arte. A mulher então é arte e a arte também é mulher.

Rossa (2015) destaca que os sentidos das cidades podem ser compreendidos através dos símbolos, figurações e alegorias. Na contemporaneidade, é possível ainda identificar mentalmente as cidades por imagens da sua paisagem urbana consolidada, nas quais têm de figurar alguns bens diferenciadores, por detalhes com carga simbólica, ícones e marcas. A isso é somado um conjunto de experiências alheias (descrições, músicas, reportagens, comentários) que se esvanecem quando logramos visitá-las

presencialmente com o exercício de todos os nossos sentidos²², para depois ressurgirem misturando e relativizando as verdades da nossa experiência, manipulando a nossa memória e os nossos sonhos, a nossa forma de interagir com a realidade. Dessa forma, são transcritos os modos como a identidade permeia a esfera de interação e o meio em que ela é fundamentada.

Para Hall (2006) a identidade passa a ser definida através de uma concepção de pluralidade de fatores que se multiplicam à medida que os sistemas de significação e representação cultural se movimentam. É desse modo que questionamentos sobre o lugar de ocupação da mulher surgem como um forte aliado nas transformações desses indivíduos no meio urbano. O que era antes transitado apenas pelo homem passa ressignificado pela presença da mulher. Nesse sentido, o ambiente é transformado de tal forma que, ainda que mantenha um arquétipo desfavorável, é vertido pelos traços identitários das mulheres que escolheram ocupar e modificar os espaços sociais.

Djamila Ribeiro (2009, p. 30) questiona a ideia de identidade dentro dos aspectos coloniais, visto que o colonialismo reifica as identidades inviabilizando um debate amplo sobre um projeto de sociedade, considerando que certas identidades são criadas dentro da lógica colonial. Com isso, a autora destaca que confrontar a norma vigente não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar.

O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Sendo assim, essa não é uma política reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros (RIBEIRO, 2019, p. 31).

Pensar a formação da identidade nos espaços é, sobretudo, questionar se quem detém os lugares das vivências são os mesmos que detém os lugares das falas, visto que entre uma coisa e outra ainda há relevantes lacunas a serem

²² O conceito comum de paisagem, em especial quando se refere “experiência de paisagem”, apela precisamente à integração de todas as sensações e não as meramente visuais (ROSSA, 2015).

observadas. Numa perspectiva de gênero, o que Djamila salienta está voltado para a esfera abordada por Françoise Vergès (2020) quando trata do feminismo decolonial como um determinante voltado para os problemas gerados pelas relações coloniais (em que se inserem a escravidão e seus efeitos deletérios) e também para as imaginações emancipatórias elaboradas neste mundo em que a questão de raça se impôs de forma visceral. Assim, o feminismo decolonial opõe-se frontalmente ao feminismo liberal, cujas pautas se encerram em demandas relativas à liberação sexual e à igualdade no mercado de trabalho, desconsiderando as clivagens e as desigualdades entre as mulheres (VERGÈS, 2020).

Para tanto, faz-se necessário uma releitura dos modos como as cidades têm sido fundamentadas, enquanto observamos a problemática voltada para a forma como a ocupação desses espaços acontecem numa perspectiva hierarquizada dentro dos padrões pré-estabelecidos desde a colonização. De acordo com Baggio (2009) pensar a cidade e a forma como ela é apropriada e transformada, pressupõe uma concepção mais ampliada de território, o que se aplica também a alguns de seus atributos. Parte-se do pressuposto de que o território revela a complexa totalidade do universo social e suas múltiplas formas de relações. Isto quer dizer que ele é tanto produzido pela dinâmica social como é por ela modificado, de modo a representar o universo geográfico de um complexo sistema de relações sociais diversificadas.

O mesmo autor discorre que para além das qualificações que compõem conceitos essencialmente materiais e econômicos, ele também se qualifica como um valor simbólico na arena das relações sociais. Sendo assim, remete-se à valorização de práticas históricas e culturais empreendidas pelos sujeitos sociais e de suas relações com o espaço vivido.

Nesse contexto, pode-se compreender a arte contemporânea como um campo em constante movimento, o que implica em uma construção e reconstrução do que é entendido como arte e o modo como essa arte é executada. Com isso, há uma ampliação no campo dos projetos artísticos explorando espaços para outras perspectivas e práticas.

Ao considerarmos a realidade com a qual as mulheres que se movimentam dentro desses espaços fazem parte, podemos entender os fatores aos quais elas são submetidas e quais são os mecanismos que as atravessam

enquanto são perpassadas por raça, classe e gênero. Para então percebermos como cada uma dessas categorias influenciam e dialogam com suas produções.

3.1 ARTE E FEMINISMOS: DA ESTÉTICA AO SOCIAL

A arte produzida por mulheres oferece vislumbres sobre as maneiras de existir enquanto estilísticas de existências, nas quais a subjetividade é lugar de múltiplos posicionamentos, afetos e sensibilidades que se dão no campo social e na interação/criação com ele.

Segundo Valverde (1997, p. 3), a experiência estética através da arte não é apenas um comportamento de contemplação passivo e sim “uma ação de leitura, de interpretação, de avaliação e de fruição”. Diante desta concepção, as intervenções artísticas comunicam ao espectador por meio das leituras, interpretações e até mesmo o sentir as obras por meio de suas cores e formas. Assim, é possível assumir que o diálogo entre arte e vida realmente se mantém, tornando-se um lugar de significação numa esfera de troca simbólica.

Conforme Milani (2012, apud BARBOSA et. al; 2019, p. 350-351) observar uma obra de arte é senti-la como criação, nos seus valores de forma, cor e equilíbrio. Para isso, é necessário educar a sensibilidade a fim de poder compreender, também, um pouco da sensibilidade de seu criador. Seja num quadro, num desenho ou num mural, tudo é importante, o menor detalhe tem que ser cuidado, pois o detalhe compõe a sua totalidade.

Essa interação do objeto artístico com o meio urbano compõe a trama da experiência estética. Diante disto, Baccile (2005, p. 3) defende que esse encontro do indivíduo com o objeto a ser experimentado por ele é o que vem a produzir uma nova forma de percepção a respeito do cenário urbano; é desse modo que o afeto é criado com a cidade de maneira informal, saindo totalmente do objetivo funcional cotidiano.

Com isso, se faz pertinente uma releitura sobre os limites da arte no que tange aos seus aspectos formais, ontológicos e estéticos, e, conseqüentemente, o direcionamento de novos olhares para as diversas práticas da imagem e de sua relação com o contexto social e político.

Dentro de esferas de preconceito, violência e inadequação, a mulher que transforma a cidade por meio da arte oferece posicionamentos fundamentais

para que esses espaços sejam revisitados sob uma ótica de possibilidades e pertencimento desse sujeito. A imagem de um ambiente de proibições e restrições é modificada para um ambiente de possibilidades e enunciações, ainda que exista resistência em tornar tais lugares possíveis.

Dessa forma, encarar o pertencimento das mulheres nos espaços dos movimentos, implica compreender a necessidade que essas mulheres têm em criar as próprias possibilidades dentro da cidade para manter-se presentes não mais como molduras à margem dos desdobramentos urbanos, mas como autoras de todos os contornos e formas que as cores desses retratos se dispõem a traçar.

Entretanto, na esfera das Artes Visuais, Barbosa et. al (2019, p. 427) afirma a ocultação feminina pela História é mais acentuada que no Teatro, na Dança, na Literatura e na Música, uma vez que nessas áreas as mulheres se destacavam como intérpretes, e mulheres se tornaram grandes musas reverenciadas historicamente. A função de intérprete em Artes Visuais no senso comum se resume a reprodução, desprezada por se opor à genialidade, conceito associado à criação de natureza masculina desde os tempos romanos.

A exemplo disto, a artista Camille Claudel (1864 -1943), escultora de grande talento, foi musa inspiradora, modelo, confidente e amante de Auguste Rodin, de quem, ferida por razões de ordem amorosa, se distancia, procurando, ao mesmo tempo autonomizar a sua obra. Essa ruptura é contada pela famosa obra *A Idade Madura* (figura 18), que se encontra no Museu d'Orsay em Paris (PENAMACOR, 2008).

Figura 18. A Idade Madura – Camille Claudel



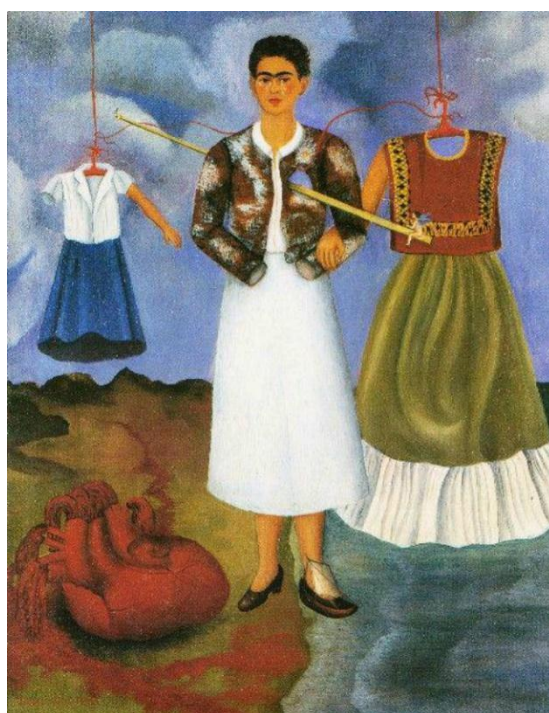
Fonte: Reprodução do site Artes e Artistas (2017)

“A Idade Madura”, é considerada por alguns como uma representação da dor de Claudel que representa Camille, nua, implorando a Rodin para ficar com ela enquanto ele se afasta, envolta nos braços de uma velha com feições de abutre. Essa figura podemos remeter a Rose, esposa de Rodin. Essa cena, que realmente aconteceu, resume o clima de seu relacionamento e a tragédia vivida por Camille que nunca poderia suplantar Rose. No entanto, em outra interpretação, essa escultura representa a mudança da juventude para a velhice como uma alegoria do tempo que passa, daí o título, A Idade Madura, com a vida sendo o homem se afastando da “juventude”, a jovem a velha que significa “velhice” (ARTEEARTISTA, 2017).

Duarte (1997) cita a obra da referida artista plástica Camille Claudel ao fazer uma revisão sobre as obras e produções intelectuais de diversas mulheres – as quais simplesmente sumiram da história, seja porque um de seus cônjuges ou parentes masculinos as integraram a obra deles, seja pelos diversos contextos arredios que se colocaram no caminho dessas mulheres. A autora aponta que Claudel, ao acusar seu amante e velho mestre Rodin de se apropriar e de expor alguns trabalhos feitos por ela, chega a um desfecho trágico, porém já esperado: “o fim da vida de Camille é semelhante ao de dezenas de mulheres que ousaram revelar alguma criatividade: foi considerada louca e internada num asilo, onde passou parte de sua vida até falecer” (DUARTE, 1997, p.88).

Outro exemplo de artista que sofreu invisibilidade no mundo na história da arte é Frida Kahlo (1907 - 1954). A artista mexicana que, apesar de casada com Diego Rivera, com tudo o que isso acarreta termos de dificuldades para a sua afirmação, tendo seu nome vinculado ao artista muralista por muito tempo e muitas vezes sucumbida por suas sombras, consegue individualizar uma obra de grande originalidade. Sobre a classificação do seu trabalho como pertencendo ao surrealismo, atribuída por André Breton, diria Frida: “Nunca pinte os meus sonhos. Pinte a minha própria realidade.” (PENAMACOR, 2008).

Figura 19. Memória (O coração) – Frida Kahlo 1937



Fonte: Reprodução do site Ebiografia

O quadro foi pintado quando Frida descobriu que Diego mantinha um envolvimento amoroso com sua irmã mais nova, Cristina. O coração está partido, ela está desamparada, sem as mãos, e o título, Memória, sugere lembranças da época que conheceu Diego, quando ainda estava na escola (uniforme pendurado do lado esquerdo).

Com uma relação instável, a pintora, durante um surto de raiva, chegou a afirmar: “Diego, houve dois grandes acidentes na minha vida: o bonde e você. Você sem dúvida foi o pior deles.” (EBIOGRAFIA, 2021).

Com isso, podemos perceber que por muito tempo a mulher esteve afastada da visibilidade do protagonismo enquanto artista. A partir dessa premissa, Roberta Barros (2016, p. 24) questiona sobre a aproximação entre arte e feminismo, sugerindo se há uma efetiva relação entre as demandas das políticas feministas, os debates da teoria feminista e as elaborações (estéticas) de artistas influenciadas por tais preocupações. A autora problematiza que quando se suprime a conjunção entre as duas palavras há exclusões do espaço criado por esses dois termos “arte” e “feminismo”. “Seria feminista uma categoria conceitual ou estética significativamente relevante quando aplicada a obras de arte? E se adjetivada para se associar à palavra artista?” (BARROS, 2016, p. 24). Tais questionamentos são considerados da seguinte maneira:

Nessa direção, proponho restaurar a conjunção entre as palavras *arte* e *feminismo* para abrir espaço a uma perspectiva feminista de interpretação atenta ao uso das abordagens mais poéticas das questões feministas como uma forma de sublinhar as especificidades das diferenças entre as mulheres e de ressaltar a pluralidade político-cultural de suas demandas, de suas necessidades objetivas e de suas formas de expressão (BARROS, 2016, p. 24).

Por meio de tal pressuposto, Butler (2003, p. 23) alerta para que as políticas feministas não sejam baseadas no imaginário de exclusão que o binarismo oferece. Considerar as identidades através das esferas que sustentam as disparidades de gênero, pode reduzir a importância das representações no campo social. A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma.

A autora afirma que a noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminismo é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tomam equívoca a noção singular de identidade.

Por meio de tal viés, preceitos sobre gênero são revisitados com o intuito de analisar a problemática gerada a partir de conceitos emoldurados em determinações limitantes inseridas em abordagens binárias sobre o feminino e o masculino.

A ideia de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações representacionais. Fazer apelos à categoria das mulheres, em nome de propósitos meramente “estratégicos”, não resolve nada, pois as estratégias sempre têm significados que extrapolam os propósitos a que se destinam. Nesse caso, a própria exclusão pode restringir como tal um significado intencional, mas que tem consequências. Por sua conformação às exigências da política representacional de que o feminismo articule um sujeito estável, o feminismo abre assim a guarda a acusações de deturpação cabal da representação (BUTLER, 2003, p. 22).

A noção estável de gênero se mostra como um conceito que já não serve como premissa básica da política feminista, talvez um novo tipo de política feminista seja desejável para contestar as próprias reificações do gênero e a identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político. (BUTLER, p. 23, 2003).

Desse modo, se faz necessário ressignificar conceitos vinculados ao gênero com o intuito de analisar a problemática gerada a partir de estruturas emolduradas em determinações limitantes inseridas nas abordagens binárias sobre o feminino e o masculino. Para que possamos considerar feminismos e interseccionalidade com o intuito de abarcar os atravessamentos sociais sobre as mulheres no meio em que são inseridas, como raça, classe, etnia e outros eixos determinantes. E, assim, visitar os fatores excludentes na sociedade enquanto busca reconstruir preceitos limitantes que colocam as mulheres em planos secundários.

De acordo com Manfrini (2008, p. 27) enfatizar o “silêncio” das mulheres é endossar por outras vias a sua opressão, é separá-la da “história dos homens”. Elas também criaram o presente, cada uma a sua maneira, em sua determinada situação social, sem nenhuma “essência” ou mistério que as uma, ou melhor: a

essência desse mistério, é sua opressão histórica, a dependência econômica em relação aos homens, que persiste assim como a pobreza, pois nunca é demais lembrar que não há lugar para todos no mundo capitalista; isso quando a miséria não as degrada ao ponto de viverem à mercê da natureza; não é por acaso que a “emancipação” feminina continua a ser um privilégio, e muitas vezes é confundida com apenas uma de suas faces – a liberdade sexual.

Com isso, os lugares reservados às mulheres dentro dos sistemas sociais são categorizados por meio de uma “opressão sexista”, como aponta bell hooks²³ (1984). Para a autora, definir feminismo enquanto um movimento para acabar com a opressão sexista direciona nossa atenção a sistemas de dominação e à inter-relação entre as opressões de sexo, raça e classe. Portanto, nos compete centralizar as experiências e as dificuldades sociais de mulheres que suportam a carga da opressão sexista como forma de entender o status social coletivo das mulheres na cidade.

A relação estabelecida entre o espaço público e o privado é intrínseca ao feminismo que ampliou até às últimas consequências a noção de que o “pessoal é político”. Como afirma Lippard (2004), a arte feminista herdou a noção de “arte política” incorporando aspectos da autobiografia (espaço privado) relacionando com a consciência de que os eventos políticos de ordem local, nacional e internacional afetam diretamente a vida individual.

Diante de tal cenário, nota-se o caráter político ideológico presente nas manifestações artísticas compostas pelas produções femininas no espaço urbano, visto que essas relações são, até os dias atuais, interpeladas por diversos fatores que dificultam a interação das mulheres com o espaço externo limitante de proibições.

Dentro de esferas de preconceito, violência e inadequação, as mulheres que escolhem modificar a cidade por meio da arte, oferece posicionamentos fundamentais para que esses espaços sejam revisitados sob uma nova ótica de possibilidades e pertencimento dessas mulheres na cidade.

²³ Sobre o nome de bell hooks grafado em letra minúscula: essa prática surge a partir de uma postura da própria autora que criou esse nome em homenagem à sua avó e o emprega em letra minúscula como um posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa. O presente texto respeita a escolha da autora (FURQUIM, 2019).

Tamar Garb (1989) demonstrou o nascimento da categoria "arte feminina" no século XIX como um nicho particular para abrigar o que era então uma novidade: um grande contingente de artistas do sexo feminino que almejavam expor suas obras. Para tanto as associações femininas como a *Union des femmes peintres et sculpteurs* desempenharam um papel fundamental ao possibilitarem que as artistas expusessem seus trabalhos, o que não era de pouca importância tendo em vista as dificuldades que enfrentavam para se formarem e serem avaliadas de modo equiparável aos homens.

Todavia, esses salões exclusivos estimularam um olhar diferenciado para as suas obras, que paulatinamente passaram a ser julgadas não a partir de valores estéticos determinados pelo campo artístico, mas sim de expectativas sociais ditadas pelas demandas de seu gênero, como a de serem "doces", "femininas", "delicadas", "graciosas", etc. No limite, a "arte feminina" impôs-se então como uma modalidade classificatória perigosa na medida em que tanto solapava a diversidade estética das obras feitas por mulheres, quanto as afastavam dos debates estéticos centrais.

Ao adentrar o universo da arte urbana produzida por mulheres, vale a ressalva acerca desse sujeito enquanto objeto artístico lido historicamente por uma perspectiva subalternizada. Valente (2016) aborda o papel do corpo na representação do sexo masculino e do sexo feminino. No Renascimento, surge o nu feminino e masculino, contudo ambos se revestiam de perspectivas opostas.

Por meio de tal perspectiva, a autora citada ainda aponta que as representações masculinas sustentavam um imaginário voltado a uma figura pujante e gloriosa, sendo que os atletas e os membros das elites constituíam a maioria representada. Já a mulher era apresentada por meio de perspectivas binárias: por um lado, como uma divindade ou uma imagem religiosa; e por outro, como objeto de prazer e desejo, enquanto símbolo do profano e da heresia surgindo, frequentemente, como prostituta ou cortesã.

Desta maneira, entende-se que a mulher correspondia à própria personificação do mal, enquanto o homem possuía os dons da sabedoria e da reflexão, atributos associados ao culto do eu e a uma perspectiva homocêntrica.

Com isso, as mulheres que produzem no espaço urbano contemporâneo consideram a arte como representações comunicativas de conquista do espaço

e de si mesmas. Longe dos cânones modernos, longe dos pedestais de ideologias dominantes, muitas artistas que produzem na cidade adotam perspectivas de movimentos ativistas ou da arte engajada, pois utilizam elementos combinados como a ação social, performance, táticas de comunicação, além do trabalho junto às comunidades, interagindo, assim, com o espaço público: a rua.

3.2 CORES DA CIDADE: EXPRESSÕES ARTÍSTICAS URBANAS

O cenário das cidades já não é composto apenas pelo nevoeiro cinzento da concretude dos prédios e edifícios. Os espaços urbanos têm ganhado cores e formas por meio das intervenções artísticas cada vez mais presentes em cartazes, outdoors, bem como nas manifestações artísticas de muralistas, grafiteiros(as) e de pichadores(as) sobre paredes e muros situados fora dos espaços culturais instituídos pela sociedade.

Figura 20: “Salvem as matas, Salve à Cabocla I” – Projeto MURAL 2021



Fonte: Acervo digital da artista Isabela Seifarth

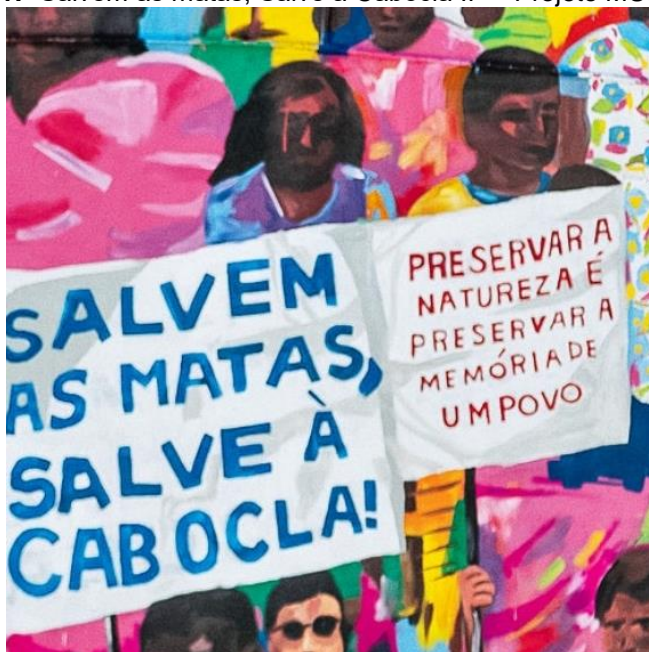
Desse modo, a arte situada nas ruas de Salvador muitas vezes está relacionada à dinâmica da cidade. Segundo Vanessa Vieira, idealizadora e curadora do Projeto MURAL, em entrevista para o jornal Correio (2021), o

Comércio é considerado um patrimônio histórico da cidade. O bairro ambientou um intenso movimento muralista na década de 50 e 60. Muitas dessas obras estão preservadas nas áreas internas das edificações, com pouca visibilidade. Com isso, promover estas grandes obras nas fachadas externas proporciona uma experiência estética a todos os públicos.

Partindo de tal premissa, a fachada lateral do edifício Estados Unidos no bairro do Comércio ganhou cores e formas texturizadas pela artista Isabela Seifarth para a terceira edição do Projeto MURAL na cidade (2021). O tema escolhido para a edição foi a Sustentabilidade e Preservação Ambiental.

Isabela escolheu a figura da Cabocla como signo marcante da miscigenação do povo brasileiro e do imaginário da festa da independência da Bahia, o 2 de julho. A figura da cabocla reflete a conduta de preservação e integração da natureza que faz parte da vida cotidiana indígena, enquanto parte da história e memória dos povos originários brasileiros.

Figura 21: “Salvem as matas, Salve à Cabocla II” – Projeto MURAL 2021



Fonte: Acervo digital da artista Isabela Seifarth

Ainda na terceira edição do Projeto Mural (2021), outros artistas tiveram suas obras expostas nas fachadas dos antigos edifícios. Como o TarcioV e a Sirc.

Figura 22: “O Pescador da Cidade Velha” e “Se plante” – Projeto MURAL 2021



Fonte: Reprodução/Site CORREIO (2021)

A obra batizada de “O Pescador da Cidade Velha”, remete às memórias afetivas do próprio TarcioV, que vivia na região durante a infância e adolescência, por conta dos trabalhos dos seus pais. O painel é um dos maiores da cidade, considerando-se a altura. O artista aponta que “para esse trabalho, tentou homenagear as pessoas que vivem do mar, sobretudo pescadores, marisqueiros e peixeiros” (CORREIO, 2021).

Já a artista Sirc tomou conta da fachada do Edifício Amazonas, virada para a rua Miguel Calmon. Em "Se plante", ela ressalta a beleza da ciclicidade presente na natureza, as inúmeras possibilidades de recursos renováveis e a grandiosidade oferecida pela mãe terra. Sua obra reflete a imagem de uma mulher semente, germinando uma bananeira colorida e frutífera. O que leva ao conceito dos ciclos, do plantio e da colheita em que a própria mulher se dispõe em germinar enraizada à estrutura da cidade.

De acordo com Valente (2016), a cidade consagrou-se enquanto dinamizadora da expressão artística nas mais diversas vertentes, passando pelo cinema, literatura e artes plásticas. Desde muito tempo que as relações estabelecidas entre o sujeito e a rua estão intimamente ligadas às representações desse sujeito em locais de pertencimento identitário. Para a

autora, o espaço público tem seu início fundamentado como um suporte de divulgação. Nas paredes e nas fachadas surgiam os editais das peças de teatro, os cartazes que referiam à passagem das bibliotecas e do teatro itinerantes. Entretanto, a necessidade de comunicar os acontecimentos no meio urbano se modifica de modo inesperado no momento que os artistas passaram a expor o seu trabalho nas ruas.

Figura 23. Mural Eduardo Kobra: “Coexistência” – São Paulo, 2020



Fonte: Portfólio virtual do artista

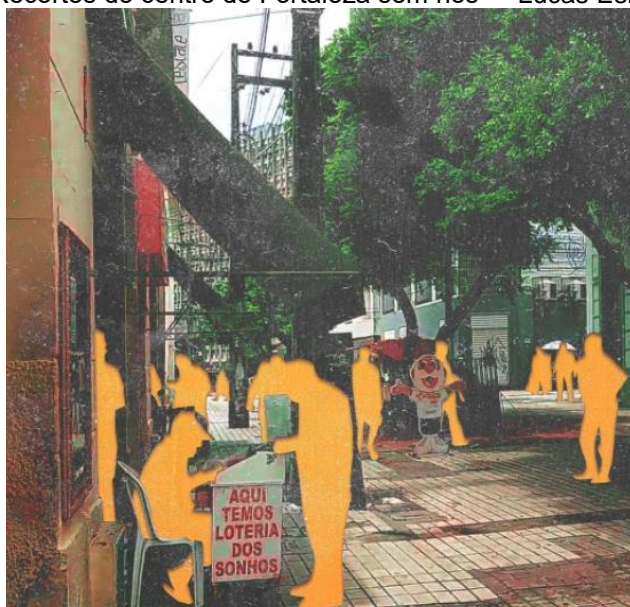
A obra intitulada como “Coexistência” do artista visual Eduardo Kobra reflete cores e misturas de povos enquanto projeta uma imagem de pureza elencada ao simbolismo da fé. A produção reflete uma esfera de esperança diante o momento contemporâneo que atravessou a sociedade pelo aparecimento do Sars-CoV-2 (Covid-19) que representou um dos maiores desafios sanitários em escala mundial deste século.

Perceber a cidade pelas lentes proporcionadas pelo distanciamento social, medida protetiva adotada pela Organização Mundial da Saúde/OMS (2020), sugeriu ressignificações sobre como o imaginário coletivo simbólico da cidade se revela. O isolamento social construiu uma rede atípica nas dinâmicas das cidades, visto que os centros urbanos são naturalmente locais para os

encontros, para as trocas, e para o movimento. Observar as multidões dissipadas e as ausências em desfiles cívicos evoca uma onda de desconstrução no modo como as pessoas ocupam o cotidiano citadino.

Quando a pandemia esteve no ápice, a arte urbana passou a ser construída e projetada em espectros tímidos e controlados. Muitos artistas adotaram a estética digital enquanto caminhavam pelas galerias virtuais. Embora o movimento tenha sido atravessado pelos limites introspectivos da quarentena, as conexões virtuais nas plataformas digitais como *Instagram* mantiveram ritmo na comunicação entre arte, artista e público.

Figura 24. “Recortes do centro de Fortaleza sem nós” – Lucas Esmeraldo, 2020



Fonte: Reprodução Museu do Isolamento

O Museu do Isolamento foi um projeto criado durante a pandemia que se mantém ativo como um museu online se propondo a divulgar o trabalho de artistas que estão produzindo em seus diferentes isolamentos, sejam eles social, cultural, regional, racial, de gênero ou outros. A obra “Recortes do centro de Fortaleza sem nós” do artista Lucas Esmeraldo (2020) reflete um retrato de ausências. A cidade sem pessoas abre lacunas para o vazio. A rua sem gente reflete uma estrutura distorcida e sem vida. Foi por meio desses espectros que as cidades foram observadas durante a urgência do isolamento.

Liliane Vasconcelos (2018) afirma que por mais complicada que possa parecer, a urbe exerce um fascínio inevitável, não somente por despertar o

desejo de compreender o momento atual, como também por seu papel como pedra de toque no desfile da complexidade humana.

Carlos Bonfim (2019) aponta que uma cidade não se define apenas pelo seu aspecto topográfico (natural ou edificado), mas também pelo uso e pelas representações que dela fazem os seus habitantes, entender a cidade requer considerar que a vida urbana é uma trama complexa que precisa ser estudada tanto a partir de sua dimensão física, quanto de sua dimensão social, subjetiva. Observar a cidade requer mais do que olhares objetivos, é preciso percorrer as subjetividades elencadas nos imaginários citadinos. E é no espaço público que essas expressões se revelam perpassando pelo interesse em aproximar-se da realidade demarcada pelo cotidiano. As intervenções artísticas nesses espaços ressignificam o modo como a própria arte é percebida. Longe das esferas fechadas dispostas pelos ambientes institucionalizados, o espaço público se converte em verdadeiras galerias à céu aberto.

A arte que acompanha as mudanças do cotidiano não apenas traduz os próprios acontecimentos da sociedade, mas também faz parte deles enquanto modifica os espaços. Ao observar as mudanças presentes no meio, o “Hibridismo Cultural” de Peter Burke (2003) traduz um conceito relativo ao fenômeno de miscigenação cultural entre os povos através de perspectivas históricas, música, literatura, linguagens e elementos do cotidiano. O autor ressalta que não há fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, mas sim uma continuidade fluída cultural que aos poucos vai se modificando, misturando.

A partir de tal premissa, considerando que artistas como o Eduardo Kobra possuem influências das artes mexicanas, do grafite norte-americano e que o próprio muralismo é fruto das técnicas renascentistas de afresco, é possível, assim, observar um tipo de “hibridismo artístico” que tem ocupado e modificado as cidades contemporâneas.

Para Nóbrega (2008, p.142) “as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação”. Nesse sentido, as intervenções artísticas produzidas por mulheres oferecem possibilidades para que a cidade concretada seja experienciada por novos e diferentes olhares.

A arte pública pode ser encarada como instrumento político diante da sociedade. Uma obra exposta em local com visibilidade, onde os olhos sociais são capazes de absorver seu conteúdo, agrega um evidente caráter expressivo e representativo de poder na esfera pública. A arte vista anuncia o prelúdio do direito que ela possui em ocupar, existir e resistir.

Figura 25. Obra Simone Sapienza (Siss): Projeto Tarsila Inspira “No fundo, no fundo... tinha eu” – São Paulo



Fonte: Reprodução/Site EM BRANCO

A obra da artista foi produzida para o Projeto #TARSILAINSPIRA a cidade de São Paulo. Homenagem à escritora Tarsila do Amaral, renomada artista modernista brasileira. Siss trouxe a imagem de Tarsila para os dias atuais: “uma mulher que precisa se livrar de rótulos e encontrar suas próprias verdades, que vêm de dentro de si” (EM BRANCO, 2018).

Segundo Blauth (2012) há diversos fatores relacionados a ocupação da arte, seja ela em um local público ou não. Tais quais as práticas dos artistas em relação à forma, à matéria, ao objeto, ao lugar, ao local, ao espaço, tudo está aí para ser investigado de forma crítica ou não. Os contornos estão fluidos, incertos, não existe mais um lugar, um local definitivo. Apesar de todos esses atos artísticos, em suas diferenças e contradições, o que eles têm em comum é, segundo Sausset (2003. p.16), “a preocupação com a demarcação que existe

daqui para frente, entre o território do íntimo e do espaço público, lugar de representação social". Dessa forma, jogar luz sobre a arte urbana produzida por mulheres transpassa as barreiras sobrepostas pela ideia de limitação entre os espaços. O que antes era cercado pela domesticidade no ambiente da casa, passa a percorrer os lugares preconcebidos como inadequados numa perspectiva de vivências e resistência dentro desses lugares.

Diante dos entrelaces da arte contemporânea com os espaços em que elas ocupam, os artistas dialogam com os referenciais da cultura, da identidade, das classes e raças, nos espaços, nos lugares, nos locais, em todas as esferas capazes de questionar e se conectar com a sociedade. A arte hoje transforma suas formas de intervir no espaço urbano, ampliando, também, as discussões sobre a presença das manifestações artísticas situadas inicialmente na marginalidade, como o grafite, e que hoje são passíveis de reconhecimento das instituições culturais.

As manifestações relacionadas com a Arte Pública e a Arte Urbana são atravessadas pelo livre-arbítrio, a democratização do espaço público e do acesso à própria arte. Partindo de tal pressuposto, a arte executada por mulheres encontra no espaço público maneiras possíveis configuradas por liberdade, resistência e representação.

Diante da perspectiva de Maciel (2017, p. 8) a arte mural moderna emerge na cidade de Salvador quando a cidade, após as comemorações do seu quarto centenário inicia uma etapa desenvolvimentista, apresentando um considerável crescimento demográfico, expansão nos seus limites territoriais, a construção de novas avenidas, túneis e viadutos, e a implantação de uma verdadeira indústria de construção. Todos estes fatores propiciaram a realização de obras de grande porte, tanto em edifícios públicos, como privados. Este irreversível processo de urbanização, auxiliado pela sedimentação da arquitetura moderna, com suas novas tipologias, e a preocupação com a integração das artes, fez com que Salvador presenciasse, então, um extraordinário florescimento da arte mural. Edifícios bancários, comerciais e residenciais procuraram se distinguir pela presença de um painel ou mural, em seus espaços públicos, semipúblicos ou, até mesmo, privados, como fachadas, áreas de convivência, salões internos etc.

A mesma autora assegura que além do desenvolvimento econômico, expansão demográfica e todos os fatores que caracterizaram as mudanças

no desenho da cidade e, propiciaram o crescimento da construção civil com as obras de arte integradas, houve também o incentivo da Lei Municipal nº 686, de 22 de junho de 1956 para o florescimento desta integração, que tornava “[...] obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos.”(CRUZ, 1973, p 50).

Maciel (2017) discorre ainda que a iniciativa do poder público dos Estados Unidos da década de 30, com o “Projeto Federal de Arte”, serviu de inspiração para os políticos de vários países e, particularmente, da cidade de Salvador na criação de uma legislação específica em relação à arte mural, única em todo o Brasil àquele momento. Entretanto, esta lei não foi regulamentada, embora, aplicada em muitas das construções entre as décadas de 1950 a 1970, entrando em desuso pouco tempo depois.

Apesar dos entraves ao redor das expressões artísticas expostas nas ruas, o artista Carybé demarca sua forte presença na história da arte urbana na cidade de Salvador. Percebe-se a obra de Carybé por meio de uma narrativa que trata da valorização e exaltação de algumas imagens da cidade de Salvador, sua história colonial e matrizes culturais. Este artista alcançou ampla divulgação de seu trabalho sendo requisitado para colaborar com seus painéis e murais em empreendimentos públicos e privados não só em Salvador, mas em várias cidades do Brasil e mesmo no exterior, como representante da arte brasileira.

A obra Fundação da Cidade do Salvador (figura 26) revela características da cidade no início de sua ascensão cultural. As obras de Carybé tecem um lugar de imagens subjetivas do ser e estar na cidade de Salvador, configurando narrativas capazes de transcrever os rumos políticos, econômicos e culturais da cidade. Entretanto, é importante questionar de que forma a memória se transformou em patrimônio simbólico identitário, cuja materialidade é evocada nas imagens de uma Salvador do passado enquanto a integração entre arte e arquitetura da cidade é assimilada e experimentada pelos usuários e habitantes desses espaços.

Figura 26. “Fundação da Cidade do Salvador” – Teatro Castro Alves



Fonte: Jornal A TARDE (2018)

É inquestionável a relevância da contribuição do artista para a estética cultural da cidade, principalmente quando se trata de análises históricas. Contudo, Carybé registra em seus painéis uma Salvador dos séculos passados. Uma cidade fixada simbolicamente na pintura para dar lugar a uma reestruturação no plano físico, concreto (MACIEL, 2017, p. 1768).

Na Salvador contemporânea é possível perceber registros muralistas em ascensão pelas ruas da cidade. Em 2016 surge o projeto de Arte Vertical MURAL - Movimento Urbano de Arte Livre que oportunizou para o público soteropolitano uma galeria de arte a céu aberto, no centro antigo de Salvador. O Projeto contribui para a revitalização da região portuária da cidade e vem se tornando uma vitrine para artistas baianos e residentes na Bahia. Contemplado pelo edital Arte em Toda a Parte – Ano III, da Fundação Gregório de Matos, da Prefeitura de Salvador, em sua primeira edição trouxe à tona temas que transitam por diversos aspectos da cultura baiana. Os/as artistas Davi Caramelo, Fael Primeiro, Rebeca Silva, Eder Muniz, Pedro Marighela, Limpo Rocha, Devarnier Hembadom, Nila Carneiro e Marcos Costa deixaram suas marcas na primeira fase do projeto (PROJETOMURAL, 2020).

Em sua segunda edição, o projeto enredou o questionamento “Como a Arte pode trazer leveza, reflexão e acolhimento mesmo num momento de distanciamento social causado por esta Pandemia que enfrentamos?” Pela importância que a arte e a cultura têm exercido neste momento difícil, o tema “Separado é Tudo Junto” foi o escolhido para a nova edição do projeto que entregou mais 4 empenas para a capital baiana, na região do Comércio, no centro antigo da cidade. Os artistas Anderson Santos, Stella Bosini (La Mona), Oliver Dórea e o duo Dois Detalhes, formado por Tiago Ramsés e Ananda Santana foram os convidados para o desafio de criar murais de 26 a 35 m de altura inspirados nesta temática. Com estes, o Projeto MURAL completa 3500m² de arte vertical entregues à cidade, entre a primeira e a segunda edição do projeto (PROJETOMURAL, 2020).

Figura 27. “A Chave” – Oliver Dorea



Fonte: Reprodução acervo digital Projeto Mural (2021)

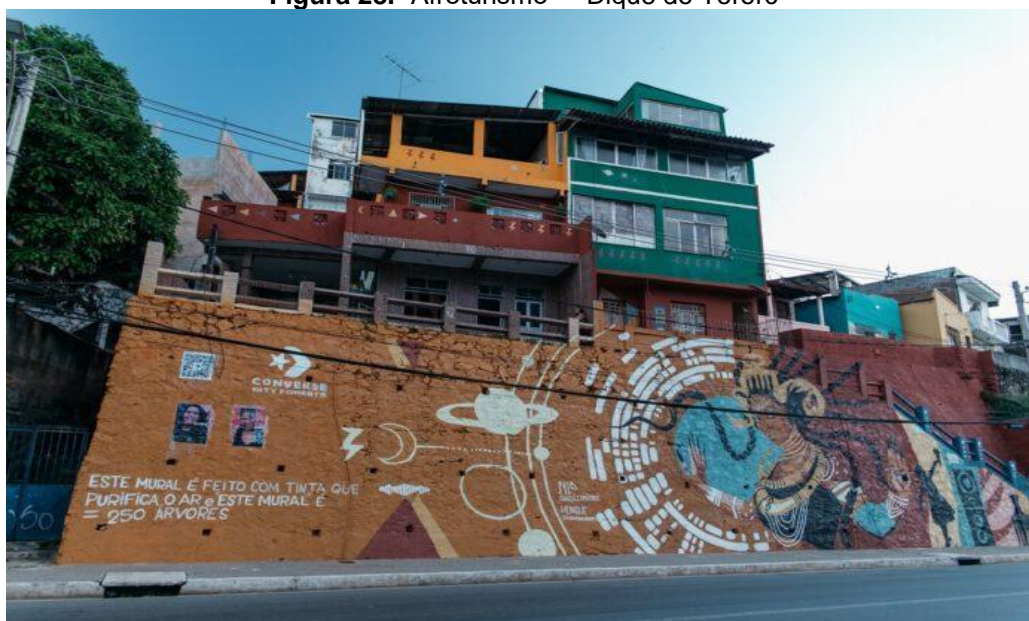
O artista Oliver Dorea aborda em suas obras temáticas voltadas para as religiões de matrizes indígenas e africanas que fornecem uma variedade de ligações entre ritos, símbolos, animais e forças da natureza. Essa forma lúdica e poética de interpretar esses eventos e acontecimentos naturais se expressam nos trabalhos do artista com um teor surrealista, que pode captar de forma também lúdica e livre a ligação mística do homem com a natureza. Com 35m de altura, o artista trouxe para o Projeto MURAL a obra intitulada “A Chave”, que

nos remete a um universo onírico, em que as chaves representam a Liberdade, e que mesmo neste momento em que a Pandemia limita o direito de ir e vir, não limita a nossa criatividade (PROJETOMURAL, 2021).

A empresa Converse, famosa pela fabricação do All Star, lançou o projeto Converse City Forests em 2020. Desde então, já espalhou murais em 27 cidades pelo mundo, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro. Na capital baiana, o Dique do Tororó – único manancial natural da cidade – foi o local escolhido para receber o mural ecológico. O projeto que está colorindo os muros além de incentivar a arte urbana, o “Converse City Forests” espalha murais produzidos com tinta fotocatalítica, que ajuda a purificar o ar. Cada metro quadrado pintado equivale a uma árvore plantada.

Com o tema Afrofuturismo, a nova ação escolheu homenagear a cantora, compositora e atriz Larissa Luz. “A jovem Larissa que rompeu barreiras e hoje é um ícone cultural da população negra, nos convida ao futuro, conectando musicalidade, ancestralidade e tecnologia. Este mural (figura 28) pretende representar o avanço social da possibilidade de homenagear uma mulher negra na via pública, propondo a todos aqueles que se sentem marginalizados, imaginar um futuro possível, próspero e fantástico” (CICLOVIVO, 2021).

Figura 28. “Afroturismo” – Dique do Tororó



Fonte: Reprodução site CICLOVIVO (2021)

O mural foi produzido na perspectiva de representatividade nos espaços urbanos pelas artistas negras e baianas Andressa Monique e Nila Carneiro. Grafiteira e formada em Arquitetura e Urbanismo, Monique vê seu trabalho como um instrumento de combate ao racismo religioso através do Graffiti. Já Nila, demarca seus espaços como uma mulher da arte urbana contemporânea brasileira.

Por meio de tal premissa, podemos perceber registros muralistas cada vez mais intensos nas ruas soteropolitanas, embora as artistas mulheres ainda sejam minoria. Os projetos autorizados e financiados contam com o mínimo ou nenhum apoio, e ainda se faz perceptível uma quantidade majoritária de obras masculinas. Desse modo, se faz necessário que os espaços da arte urbana dispostos para as mulheres sejam constantemente revisitados e ressignificados no sentido de intensificar o pertencimento dessas mulheres em lugares majoritariamente masculinizados.

3.3 AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM TEXTURAS DE SUBJETIVIDADES

Durante o século XX um duplo desafio deu-se início diante dos trâmites sociais: por um lado a necessidade de perceber a construção das identidades; e por outro, compreender o papel dessas mudanças na vida social. Com isso, refletir sobre essas questões é buscar vestígios para a compreensão da subjetividade humana que sofre transformações diante das relações estabelecidas entre o indivíduo e o meio.

Ao longo dos séculos, as pessoas utilizaram de forma figurada os termos gramaticais para evocar traços de caráter ou traços sexuais. Por exemplo, a utilização proposta pelo Dicionário da Língua Francesa de 1876, era: “Não se sabe qual é o seu gênero, se é macho ou fêmea, fala-se de um homem muito retraído, cujos sentimentos são desconhecidos”. E Gladstone fazia esta distinção em 1878: “Atena não tinha nada do sexo, a não ser gênero, nada de mulher a não ser forma”. Mais recentemente – recentemente demais para que possa encontrar seu caminho nos dicionários ou na enciclopédia das ciências sociais – as feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” mais seriamente, no sentido mais literal, como uma maneira de referir-se à organização social da

relação entre os sexos. A relação com a gramática é ao mesmo tempo explícita e cheia de possibilidades inexploradas (SCOTT, 1995, p. 2).

A mesma autora aponta que no seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos se centrava sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado. Assim, Nathalie Davis dizia em 1975:

“Eu acho que deveríamos nos interessar pela história tanto dos homens quanto das mulheres, e que não deveríamos trabalhar unicamente sobre o sexo oprimido, do mesmo jeito que um historiador das classes não pode fixar seu olhar unicamente sobre os camponeses. Nosso objetivo é entender a importância dos sexos dos grupos de gênero no passado histórico. Nosso objetivo é descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido e como funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la” (DAVIS, 1975).

Pensar as representações é construir maneiras de entender o sujeito a partir das relações entre quem são privilegiados nos discursos e nas instituições dominantes e aqueles que são oprimidos, tendo suas vozes sufocadas. Tomaz Tadeu et. al (2013, p. 12) assegura que “[...] não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder”.

Figura 29. Grafite de Carolzinha Itzá “Útero urbe” – Embu das Artes - SP



Fonte: Instagram Carolinaitza

A artista Carolina Itza traz em sua obra questões relacionadas às esferas feministas dentro da cidade. “Útero urbe” exprime em cores quentes a urgência do pertencimento nesses espaços. O símbolo usado para representar a mulher remete às formas com as quais essas mulheres são sobrepostas no meio social enquanto sujeito político. O útero urbe pode enfatizar o pertencimento público das mulheres nas ruas e ainda remete à problemática do corpo que é encarado como território de interesse público. De que forma o útero é urbe?

A mulher que possui um útero ainda se encontra em lugares de discussões externas sobre as escolhas que precisa fazer enquanto sujeito social. Possuir um útero não determina maternidade assim como a ausência dele não restringe o acesso a tal condição. Útero urbe é um convite para entendermos que a mulher também é urbana, embora não seja o útero um símbolo capaz de representar a mulher em sua totalidade. Além de não ser passível de escolhas que não sejam daquelas que o possui.

Para Beauvoir (2014), em o Segundo Sexo, o gênero é construído: “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”. Embora Butler (2003) afirme que há uma compulsão cultural em constituir o gênero. Não há nada em sua explicação

que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo (BUTLER, p. 27, 2003).

Henrietta Moore (2000, p. 275) aponta que a experiência do gênero, de ser um sujeito marcado por gênero, recebe significado no discurso e nas práticas que esse discurso informa. Os discursos são estruturados pela diferença, e assim mulheres e homens assumem diferentes posições de sujeito dentro do mesmo discurso, ou, melhor, o mesmo discurso os posiciona como sujeitos de maneiras diferentes. Todos os principais eixos da diferença, raça, classe, etnicidade, sexualidade e religião têm interseções com o gênero, que oferecem uma multiplicidade de posições de sujeito dentro de qualquer discurso. Essa noção de sujeito marcado por gênero como lugar de múltiplas diferenças e, portanto, de múltiplas subjetividades e identidades concorrentes, é o resultado da recente crítica feminista da teoria pós-estruturalista e desconstrucionista.

Pois não é a identidade fragmentada ou intermitente de um sujeito construído em divisão exclusivamente pela linguagem, um “eu” continuamente prefigurado e apropriado numa ordem simbólica imutável. Nem tampouco, para resumir, a identidade imaginária do sujeito individualista, burguês, que é masculino e branco; nem a “cintilação” do sujeito laciano pós-humanista, que é quase branco e, na melhor das hipóteses, feminino. O que emerge na escrita feminista é, em vez disso, o conceito de uma identidade múltipla, cambiante e muitas vezes autocontraditória... uma identidade feita de representações heterogêneas e heterônomas de gênero, raça e classe, e muitas vezes cortando línguas e culturas (LAURETIS, 1986, p. 9)

Perceber a arte como um meio de representação múltipla no meio é também observar como as expressões refletem o imaginário identitário enquanto transcrevem as relações sociais configurando territorialidades.

Numa perspectiva contemporânea, Marzadro (2013, p. 12) afirma que o conceito de território não se refere apenas ao espaço em sua “física”, pois

também o compreende em sua historicidade. O território passa a ser visto, portanto, como o produto ou êxito das relações históricas que o constituíram.

Na abordagem de Haesbaert (2006), o território carrega consigo as relações de poder e de dominação entre os atores e instituições que o conformaram, sejam estes atores presentes nele fisicamente ou não. Com esta visão, pode-se entender que as obras de Arte Urbana são, de certa forma, fruto ou produto do território, ao mesmo tempo que incide sobre este mesmo território o ressignificando.

Figura 30. “As fronteiras se rompem com afeto” – Rua Araújo - SP



Fonte: Acervo digital da artista

A obra da artista Carolina, conhecida como Mag Magrela, reflete o modo como as barreiras podem ser transpassadas por meio do afeto. Nesse aspecto, Magrela busca abordar a imagem da mulher fragmentada em uma construção limitante de tijolos. A concretude é atravessada por um fio vermelho conectado ao coração. A pintura remete à fluidez do corpo e das emoções capazes de ultrapassar fronteiras.

Segundo Blauth (2012), devido à complexidade das variadas manifestações artísticas nos territórios, os espaços e as instituições culturais buscam novos dispositivos para que o público em geral possa se aproximar e ampliar sua compreensão sobre as produções da arte atual.

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o abandono dos espaços fechados das galerias, de museus, dos locais de produção em ateliê e a intervenção direta na natureza colocaram em crise os objetos artísticos,

provocando novas interrogações sobre a função crítica da arte e sua dimensão dentro do contexto público da arte.

Com isso, a multiplicidade fomentada pelas relações artísticas estabelecidas na cidade torna possível a abertura de novos espaços para possibilidades de ocupação e resistência do sujeito feminino nas produções artísticas contemporâneas no meio urbano, oferecendo novas perspectivas dentro do imaginário coletivo sociocultural.

Ao abordar os processos de territorialidade Godoi (2014) afirma que:

Territorialidades, como processos de construção de territórios, recobrem ao menos dois conteúdos distintos: de um lado, a ligação a lugares precisos, resultado de um longo investimento material e simbólico e que se exprime por um sistema de representações, e, de outro lado, os princípios de organização – a distribuição e os arranjos dos lugares de morada, de trabalho, de celebrações, as hierarquias sociais, as relações com os grupos vizinhos. (GODOI, 2014, p.10).

Nesse aspecto, ao abordar os processos de territorialidades, percebe-se que o sujeito social evoca maneiras de transcrever sentidos aos lugares de ocupação, com isso, viver a cidade por meio da perspectiva das produções artísticas femininas sugere percepções sobre como essas mulheres se movimentam enquanto articulam a própria territorialidade como mecanismo fluído e mutável, se afastando de uma ideia conceitual engessada e fixa.

Figura 31. Mural de Dinha “eu mulher negra” (parte I) – Fortaleza, Ceará



Fonte: Acervo digital da artista Alexsandra Ribeiro

Figura 32. Mural de Dinha “eu mulher negra” (parte II) – Fortaleza, Ceará



Fonte: Acervo digital da artista Alexsandra Ribeiro

A artista visual Alexsandra Ribeiro, conhecida como Dinha, trouxe em sua obra a afirmação identitária enquanto uma mulher negra para ocupar os muros da cidade de Fortaleza. Em entrevista para o *Diário do Nordeste* (2019) Dinha relata:

(...) Eu sempre retratei mulheres, para que elas pudessem se ver na minha arte. Quando passei pela transição capilar, passei a pintar mulheres e crianças negras. Um trabalho que fiz no Cuca Jangurussu me marca muito. Uma mãe relatou que a filha viu o mural e disse “ó, mãe, parece comigo!”. Era o grafite de uma menina negra.

Diante do exposto acima, podemos entender as produções por meio da ideia de arte-espelho, feita para que outras mulheres se reconheçam e se sintam parte da cidade. O que implica na ocupação das cidades numa esfera que sugere mais segurança e pertencimento daquelas que estiveram por muito tempo em espaços limitantes. Além de gerar a percepção de que naqueles espaços há produções legitimadas de pessoas que além de inscrever suas vivências cotidianas, agregam na produção intelectual dos espaços.

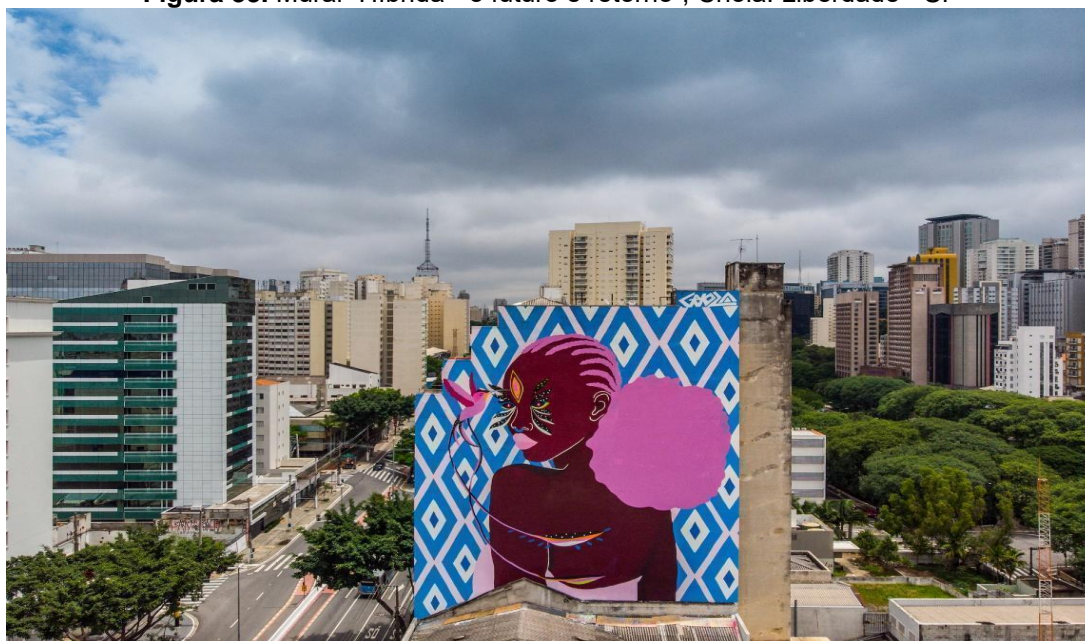
Grada Kilomba (2019, p. 47) discorre sobre as formas dominantes de poder que detém a produção de conhecimento, afirmando que este espelha as relações sociais, raciais e de gênero. A autora alerta para a necessidade da

legitimação das vozes negras silenciadas ao longo da história, visto que o que é mostrado como válido e coerente vem do branco, que além de ocupar um lugar hierarquizado, aplica o sentido do que a autora chama de “outridade” às vozes negras.

Não é que nós não temos falado, mas as nossas vozes - graças ao racismo como sistema - temos sido sistematicamente desqualificadxs pelo que a academia entende como conhecimento válido. E mais: nós temos sido representadxs por brancos, que, ironicamente, se tornam "especialistas" em [nossa cultura] e nós mesmxs. De ambas as formas, estamos encarceradxs numa hierarquia colonial violentíssima (KILOMBA, 2019).

Por meio de tal perspectiva, a obra “Eu mulher negra” da artista Dinha apresenta a imagem em dois ângulos diferentes de uma mulher negra que ocupa todo a extensão do muro nas ruas de Fortaleza. A obra insere na cidade a presença que constantemente sofre apagamento dentro do sistema hierárquico em termos colonialistas. Entretanto, encontrar o semblante da mulher negra texturizado na silhueta artística da cidade remete a importância da representatividade potencializada nesses espaços.

Figura 33. Mural “Híbrida - o futuro é retorno”, Criola. Liberdade - SP



Fonte: Reprodução/Site ArchDaily

Dentro de uma esfera conceitual semelhante, Criola apresentou em sua obra um resgate à história do bairro da Liberdade em São Paulo com a participação do Instagrafite²⁴. A artista dialoga com a ancestralidade e memória de pertencimento em espaços negados ao povo preto e indígena no Brasil. Questionando ainda “qual a cor das pessoas” e por quais motivos algumas memórias são preservadas em detrimento de outras. Criola busca abordar em suas obras a opressão colonialista que sustenta a história brasileira enquanto transmuta em sua arte o pertencimento de espaços que lhes foram negados por muito tempo.

Em entrevista para o site ArchDaily (2021), Criola amplia sua discussão sobre as representações abordadas em suas obras com mulher negra ocupando e sobrevivendo na cidade:

A memória negra das cidades sofreu e sofre um apagamento. Debaixo dos asfaltos das ruas onde corremos distraídos, preocupados com o compromisso de cada dia, existem histórias que precisam ser resgatadas e contadas. Memórias apagadas ainda hoje por um sistema notadamente colonialista e que precisam ressurgir nas cidades para que aprofundemos a reflexão de que não existirá futuro enquanto não adentrarmos de maneira crítica na discussão sobre a história do nosso país. Esse também é o papel da arte e o meu enquanto ativista. Vivemos uma disputa de narrativas e obviamente a memória daqueles povos que exercem mais poder econômico e político é mais valorizada. Dito isso afirmo mais uma vez: não existirá futuro enquanto não honrarmos quem construiu o chão que hoje pisamos, distraídos correndo de casa para o trabalho num looping eterno (ARCHDAILY, 2021).

A hierarquização racial no Brasil faz parte de um sistema de representações construído socialmente por meio de tensões, conflitos, acordos e negociações sociais (GOMES, 2003). Ao considerar tal premissa, a figura da mulher negra na cidade carrega marcas de estigma de inferioridade,

“Em torno da submissão, da sensualidade, do perigo e do prazer (...) relacionado à pobreza, à miséria e à desordem (...) [se tornando] um ser duplamente discriminado: por ser mulher e por ser negra” (SANTOS, p.15, 2007).

²⁴ Projeto fundado e com curadoria de Marcelo Pimentel e Marina Bortoluzzi. O Instagrafite é uma comunidade dos amantes da arte urbana e pública, e atualmente conta com colaboradores em todo o mundo. Com 9 anos de experiência, possui mais de 50 laterais de prédios pintadas no Brasil e no mundo (ZINE CULTURAL, 2021).

Com isso, faz-se pertinente citarmos nomes de artistas que prosperam na arte urbana enquanto resistem dentro de perspectivas raciais e de gênero. Artistas como Lúcia Viber negra, autodidata, criada na periferia de Belo Horizonte, atua na arte urbana desde os 16 anos, explorando técnicas e materiais diversos. Tornou-se referência no grafite e no muralismo ao abordar a questão da representatividade feminina.

Figura 34: Obra por Lúcia Viber na comunidade Tavares Bastos – RJ, 2021



Fonte: acervo digital da artista

Lúcia trouxe uma mulher negra e gorda como uma sereia que observa em suas mãos a imagem de uma casa. O conceito remete à percepção da importância que essa mulher tem na comunidade em que vive e habita enquanto perpassa pela abordagem do real e do tangível sobre a representatividade da mulher negra nesses espaços.

Alexsandra Ribeiro, grafiteira, ilustradora e artista urbana, a recifense radicada em Fortaleza atua desde 2008 focando os traços e as cores em figuras de mulheres negras e as lutas interseccionais.

Figura 35: Obra por Alexandra Ribeiro (Dinha), Fortaleza – Ceará, 2020

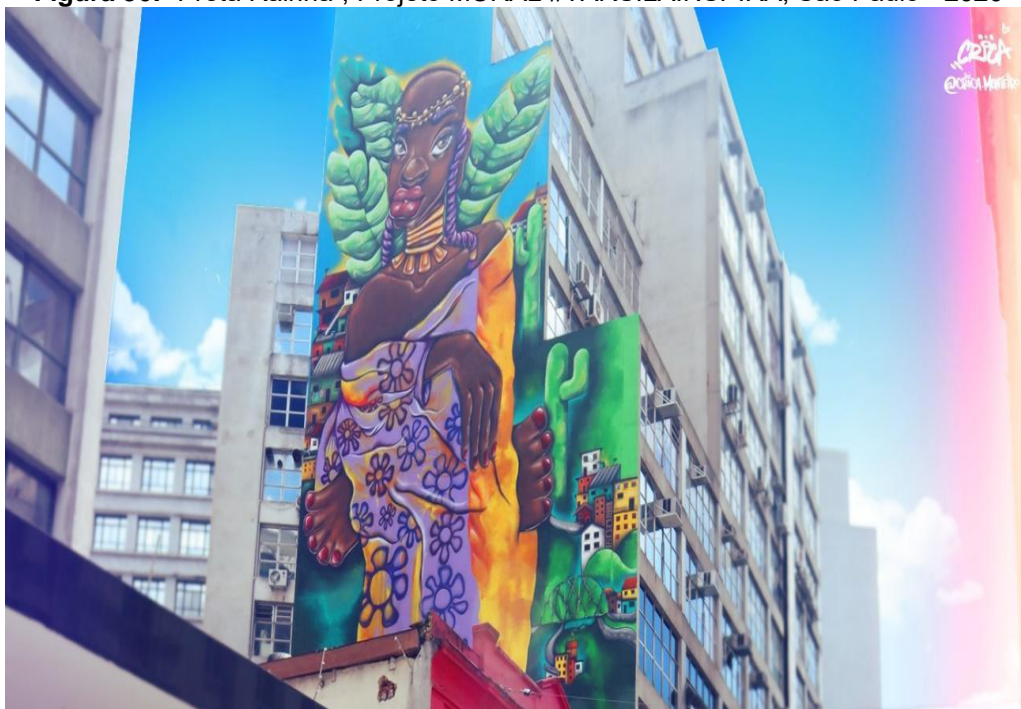


Fonte: Acervo digital da artista

A obra da artista Dinha traz a mulher negra na fachada de um prédio com o universo aos seus pés, folhas em seus cabelos e a luz do fogo brilhando em seu plexo. Remete à ideia de que o mundo é o seu lar e é onde ela encontra possibilidades para germinar e crescer enquanto potência negra feminina.

Perpassando abordagens semelhantes, Crisca Monteiro grafiteira, designer e ilustradora. Moradora de Embu das Artes, São Paulo, ela é bacharel em Design de Interface Digital pelo Centro Universitário SENAC. Para o seu universo repleto de sutileza, amor e reflexão, Crisca traz elementos da cultura negra, do *hip hop*, do universo feminino, da cultura popular e alguns elementos da natureza.

Figura 36: “Preta Rainha”, Projeto MURAL #TARSILAINSPIRA, São Paulo - 2020



Fonte: Acervo digital da artista

A obra “Preta Rainha” da Críca foi criada para ressignificar o olhar sobre a imagem da mulher negra estereotipada. De forma poética, a obra traz um olhar ancestral que na contemporaneidade e no futuro o povo preto tem buscado resgatar. A arte foi inspirada na obra A Negra de Tarsila do Amaral para o projeto #TARSILAINSPIRA 2020.

Ananda Santana, baiana, artista de rua e ilustradora aborda a representatividade da mulher negra em suas obras (GUIMARÃES CORRÊA, 2020).

Figura 37. “Amor ao dendê” – Ananda Santana



Fonte: Reprodução/ Acervo digital da artista

A artista Ananda Santana em sua obra “Amor ao dendê”, destaca que o termo traz como memória uma das faces da ancestralidade de mulheres negras, como elas conseguiram e conseguem ressignificar e transformar seus cotidianos. A artista não se refere apenas aos alimentos, mas às folhas, às histórias, aos lugares, às sensações e energias, suas narrativas estão voltadas para a representatividade ancestral que faz parte de sua identidade e de sua origem (SANTANA, 2021).

No campo teórico, a luta contra a desigualdade entre os sexos fez emergir o termo “mulheres” como um grupo, um sujeito coletivo (PISCITELLI, 2002). A partir dos anos de 1970, como visto anteriormente, o termo “gênero” passa a ser apropriado pelos estudos feministas para elucidar a opressão não como condição inevitável e de cunho biológico, mas construída pelas relações sociais (SCOTT, 1989).

Rayza Sarmiento (2016) aborda que no ativismo, esse debate também é atravessado pela interseccionalidade de opressões. Mulheres negras, lésbicas, oriundas do Sul Global, jovens, reivindicaram a legitimidade de ser sujeito do movimento, denunciando sua invisibilidade nas narrativas bastante assentadas na experiência de mulheres brancas. Adrião, Toneli e Maluf (2011, p. 665) afirmam que essas disputas impactaram na definição do sujeito do feminismo e fizeram com que houvesse um discurso pautado pela necessidade de igualdade para os demais segmentos da sociedade e da marcação da diferença entre o grupo, com a ruptura do “conteúdo uno” sobre o que é ser mulher, a partir da “chegada das mulheres situadas em segmentos específicos”.

Para Sarmiento (2016, p. 135) as transfeministas são um desses segmentos que têm desestabilizado a forma homogênea de pensar o pertencimento. Em uma definição breve, transfeministas são mulheres trans*²⁵ que compartilham uma perspectiva feminista, especialmente no que concerne à necessidade de uma relação mais democrática e não sexualizada entre os papéis sociais e à crítica da existência binária entre sexo e gênero. Esse grupo

²⁵ Rayza Sarmiento (2016) aponta que asterisco é usado pela comunidade trans para denotar a ideia de um guarda-chuva, não binário e agregador, já que o termo trans* engloba identidades múltiplas (travestis, transgêneros, transmulheres, transhomens).

terá pautas muito específicas²⁶ e entre elas a própria presença no movimento feminista.

Pensar sobre as intersecções feministas dentro de uma prática cultural que possui dimensões espaciais, implica construir narrativas que deem conta da presença das mulheres e suas relações com a vida urbana. A prática artística nas ruas, assim como a história das mulheres, é constantemente apagada e invisibilizada. Mesmo havendo contínuas tensões, as produções feitas por mulheres possibilitam percepções sobre a cidade que amplifica as vivências e o pertencimento desses espaços enquanto revisita temáticas e conflitos das questões de gênero presentes na sociedade.

As mulheres que ocupam a cidade e a modificam numa perspectiva artística, incidem suas vivências na própria história desse espaço a partir da estética das ruas marcada por disputas, ideologias, violência cotidiana e desigualdade.

Figura 38. Mural Coletivo em homenagem ao mês internacional das mulheres – Florianópolis



Fonte: Acervo digital Street Art Tour Floripa (2021)

²⁶ Entre as pautas de reivindicação trans* estão: coibição da transfobia, aceitação na família, superação da relação entre transexualidade e prostituição, educação formal, uso do nome social e despatologização da transexualidade. Sendo esta última uma pauta controversa, pois ao mesmo tempo em que algumas trans* entendem que é prejudicial o tratamento diagnóstico, outras discutem que essa é a única forma de ingresso no sistema único de saúde para a realização de cirurgias (BENTO, 2009; BENTO; PELÚCIO, 2012; CARDOZO, 2008).

A obra produzida pelas artistas Tuane Ferreira, Laura Loli, Gugie Cavalcanti e Mariê Balbinot estampa o rosto da cantora, performer e transgênero Jehnny Glow dos Santos, uma mulher transexual* que foi escolhida para representar a pluralidade em um mural instalado no centro de Florianópolis. Em uma matéria do G1 (2021), as artistas destacam que o objetivo da obra é provocar uma reflexão sobre o que é “ser e tornar-se mulher”. A intervenção remete a discussões sobre como o gênero é encarado na sociedade, agregando visibilidade a todos os modos de ser mulher na contemporaneidade.

A artista Ani Ganzala se declara uma mulher lésbica, candomblecista, baiana pinta memórias, utopias, sonhos que permitam fuga dos traumas, dores e mortes que ocorrem durante a vida.

Diante disto, essas mulheres tecem suas trajetórias na arte de rua enquanto transcrevem suas vivências nos espaços urbanos como mulheres negras, artistas e todas as intersecções que as contemplem.

Figura 39. Mulheres em marcha pelo bem viver – Dois de Julho - Salvador



Fonte: Reprodução Instagram da artista @ganzalarts (2020)

As obras de Ganzala percorrem as representações que a atravessam. Em “Mulheres em marcha pelo bem viver”, a artista destaca a ancestralidade perpassada pelas relações entre o povo educado e criado por lares em que as mulheres são as responsáveis por erguê-los e passar adiante seus ensinamentos.

Figura 40. Aquarela “Um corpo amado é um corpo potente” – Ani Ganzala



Fonte: Reprodução Instagram da artista @ganzalarts (2019)

A artista ainda utiliza a técnica de aquarela em suas pinturas. Na obra acima (figura 40), ela retrata o afeto e amor entre mulheres lésbicas pretas que tem como cenário de fundo as simbologias e signos de matrizes africanas deixando evidente a importância da representatividade racial e de gênero.

Neste aspecto, se faz imprescindível compreender a arte contemporânea como um campo em constante movimento e expansivo, que implica, assim, em uma construção e reconstrução do que é entendido como arte e o modo como essa arte é executada. Com isso, há uma ampliação no campo dos projetos artísticos que explora espaços para outras perspectivas e práticas. Assim como as narrativas que envolvem os sujeitos que aqui nos interessa: mulheres artistas.

3.4 DO ESBOÇO À ARTE-FINAL: QUADROS DE MULHERES NAS RUAS DE SALVADOR

Por muito tempo a arte esteve legitimada nos espaços fechados como galerias e museus. Conceber uma proposta artística que transcenda ao espaço tradicional para ocupar as ruas da cidade, implica em novas perspectivas sobre como a arte é produzida nesses lugares enquanto modifica e é modificada por eles. A arte urbana se integra à cidade como parte de sua estrutura, não raramente sendo transformada pelos agentes que transitam pelos espaços.

O fenômeno de internacionalização das artes de rua emergiu no âmbito de profundos processos de transformação social em meados do século XX, reconhecidos como movimentos de contracultura, ou de revolução cultural, sobremaneira nos países ocidentais. No redesenho das funções socioeconômicas das grandes metrópoles, a multiplicidade de atores sociais se entrelaça em complexas redes que ritmam a vida urbana seguindo um tom global, multiétnico e plurivocacional. É neste cenário de mudanças que despontam movimentos de construção imaginária, antagônicos aos preceitos dominantes do mercado artístico em suas formas de organização institucional legitimadas pelos Estados modernos (ROCHA, 2016).

Para as mulheres, ocupar e vivenciar as ruas pode consistir em instâncias desafiadoras dentro de uma complexa rede de atravessamentos entre público e privado: antes mesmo de estarem nas ruas como artistas, elas estão como “mulheres”. Isto significa dizer que há uma persistente problematização acerca das “performances de gênero” (BUTLER, 2016), ou seja, performances que fazem parte de uma cadeia de performatividades que moldam padrões de gênero, heranças identitárias e produções de discursos reproduzido e naturalizados por instituições sociais reguladoras (religiosas, escolares, familiares, científicas, midiáticas, artísticas, mercadológicas), como em um roteiro que dita as “apropriadas” formas de ser/agir das mulheres.

Jo A-mi (2019, p. 20) aponta que há na arte urbana feita por mulheres uma “poética de dipnoico”: poética por se tratar de uma operação narrativo-política própria que interage/pensa enquanto/com circuitos corporais, discursivos, culturais, escriturais, estéticos, sociais na rua; dipnoico²⁷ por se associar, simbolicamente, a uma ideia de

²⁷ Com várias nomenclaturas (Tambaki-M'boya, para indígenas brasileiros), segundo estudo clássico de Paulo Sawaya e Naomy Shinomiya (1972), os dipnoicos, em tempos de grandes secas (como em algumas regiões de países sul-africanos), instalam-se debaixo da terra podendo sobreviver até à próxima estação chuvosa (e isto pode chegar a quatro anos). Sua estratégia de sobrevivência consiste em comer da lama do subsolo (cerca de um metro abaixo da terra), construir casulo (no caso dos africanos) ou ninho (de peixes encontrados no Brasil) em estado estival, secretar um muco que protege todo o corpo da seca (deixando-o impermeável) e, depois, com o retorno das águas, voltar às atividades cotidianas de vida – sendo isto possível porque os peixes criam o sustento, por si próprios, mesmo nas condições mais adversas, alimentando-se da própria carne. Os peixes dipnoicos atravessam o tempo, assim, sustentados por uma estratégia própria de sobrevivência: eles não atacam (a não ser para se alimentarem ou se protegerem), não definham, não expulsam, não destroem. Os dipnoicos criam formas de respirar dentro e fora da água e isto se deu por um longo processo de adaptação a condições de vida causticantes (JO A-MI, 2019).

interação/hibridização/adaptação/ressignificação intrincada por seres que lutam para permanecerem existindo nos espaços em que circulam.

Desse modo, refletir sobre a mulher na esfera artística urbana suscita um significativo reconhecimento da presença feminina no âmbito das narrativas contemporâneas. Conceber a participação ativa desse sujeito em tal contexto nos faz perceber a importância da releitura dos discursos patriarcais, ascendendo na cultura social configurações atualizadas sobre a presença da mulher nesse ambiente, enquanto emerge questionamentos acerca da opressão impulsionada pelas narrativas androcêntricas e em como elas também são tecidas na sociedade.

As representações edificadas na cidade de Salvador sustentam historicamente pilares patriarcais assentadas na tradicionalidade conservadora colonial em que nenhum interesse público esteve direcionado às mulheres.

Toda metrópole tem dimensões de sombra, domínios ocultos, dobras impenetráveis. Mas, às vezes, me parece que o caso de Salvador é especial. Notáveis pesquisadores volta e meia lamentam a precariedade dos dados disponíveis acerca de uma parcela de seu corpo móvel, a pouca confiabilidade de não poucos índices com que se trabalha a leitura desse complexo urbano. Não raro, sofrem com o estado de uma informação fragmentada, insegura. (SERPA, 2007, p. 02)

Por meio de tal perspectiva, é possível observar que Salvador tem sido concebida por uma “tradicionalidade brasileira” emoldurada através de fatores que, readaptados às características baianas, foram designados para representar a urbe soteropolitana. Sendo assim, estudar a cidade por meio de olhares femininos é, ainda, investigar como é fundamentada a estrutura, a sociedade e quais particularidades a compõem no sentido de tecer possibilidades dentro do meio urbano.

Desse modo, as artistas interferem no espaço urbano e os transforma em palco ou território de seus objetos, também da objetividade e subjetividade, para o desvendamento da realidade ou imagem da mulher. Esta surge sob a forma de diálogo entre arte e cidade, de onde emerge um “olhar de estranheza”, uma busca pelo novo, um canal de mediação com o poder conforme expressa Sandra Jathay Pesavento: “a cidade num desdobramento dos seus significados

recupera a emergência simbólica da urbe e ressalta a conotação do social” (PESAVENTO, 2002).

Figura 41. Projeto MURAL por Rebeca Silva – Comércio/Salvador – BA



Fonte: Portfólio Projeto Mural (2016)

A contribuição da artista baiana Rebeca Silva para a primeira edição do Projeto MURAL (2016) trouxe cor e movimento para a Avenida da França, no bairro do Comércio. As obras de Rebeca refletem ternura e denúncia. É possível perceber as próprias vivências da artista enquanto seus traços percorrem o universo das cores e imagens oníricas. Enquanto mãe, mulher e artista, Rebeca ocupa os espaços dialogando com suas vivências e perspectivas.

As imagens produzidas pela artista se revelam em silhuetas infantis entre cores e formas. Em sua obra para o Projeto MURAL em 2016, Rebeca pintou o rosto de uma criança negra enlaçado por flores coloridas remetendo à beleza presente no universo das crianças.

Figura 42. “O Jardim que há em Mim” por Rebeca Silva – Instituto Cervantes/Salvador – BA



Fonte: Reprodução site G1 (2015)

Em de julho a gosto de 2015 “O Jardim que há em Mim” foi exibido pelo Instituto Cervantes na Bahia. A exposição reuniu dois grandes murais pintados diretamente por Rebeca Silva, que teve o objetivo de fazer do espaço uma parte da obra, criando um ambiente de permanente interatividade com o público.

A pintura de Rebeca faz uma associação entre as plantas de um jardim fictício, que crescem e produzem flores, e a própria evolução do ser humano e suas experiências de vida. Em uma matéria para o site Salvador Notícias (2015), a artista dialoga sobre sua arte afirmando que

Em meu jardim onírico as cabeças florescem literalmente, nascem pequenos jardins nos personagens que também estão em um jardim. Na cabeça de todos nós podem germinar pequenos jardins. Neles podem habitar espécies de plantas-pensamentos das mais raras às mais comuns. E na cabeça de criativos como naturalmente somos, podemos plantar mundos reais e irreais (SILVA, 2015).

As artistas que vivenciam a cidade, deslumbram diversas experiências do cotidiano enquanto rejeitam os limites definidos pelo sistema androcêntrico de proibições. Observar mulheres que também são mães ocuparem os espaços com suas produções artística, é um modo de ressignificar as antigas molduras que circundam os caminhos da maternidade.

No dia 20 de novembro de 2021, data simbólica para celebrar o Dia da Consciência Negra, as artistas baianas Andressa Monique e Isabela Pita, na

companhia de seus respectivos filhos, produziram um mural no bairro Granjas Rurais Presidente Vargas em Salvador. O mural (figura 42) traz a imagem de duas mulheres negras envolta em folhagens coloridas com as assinaturas das artistas.

Nas redes sociais das artistas elas dialogam sobre a arte enfatizando a importância de continuar trabalhando mesmo enquanto percorrem os caminhos da maternidade. Em seu Instagram, Monique (2021) aponta que a luta e a resistência continuam. “Ser mãe e continuar na rua é muita luta..., mesmo com rede de apoio, agora imaginem a mãe que não conta com rede de apoio? Que a gente possa continuar colorindo o mundo com nossas crias” (@MONIQUEGRAFFITI, 2021).

Figura 43. Mural Dia da Consciência Negra – Granjas Rurais Presidente Vargas, Salvador - BA



Fonte: Instagram Andressa Monique (2021)

A mulher da casa e dos filhos se permite ser mulher das ruas e das artes. Encarar tal perspectiva, remete a problemática sobre os títulos que são dados às mulheres na sociedade e quais papéis elas ocupam por designações patriarcais. Conforme Margareth Rago (2013), “uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX” (RAGO, 2013, p.28).

Clarissa Monteiro (2019, p. 19) elenca que a maternidade e o parto, como qualquer signifiante, é um espaço de disputas. É importante perceber como as perspectivas feministas são fundamentais para pensar e produzir as imagens destas novas maternidades: escancaradas, sexuais, doloridas; maternidades vividas na pluralidade.

A mulher contemporânea tem percorrido possibilidades dentro de escolhas configuradas pelas vivências que elas experimentam no cotidiano e é através desse frame que a arte urbana protagonizada por mulheres tem se desdobrado. A partir dessa premissa, o movimento na cidade de Salvador molda as representações das mulheres transeuntes do mundo externo, assim como a própria cidade é moldada pela presença deste sujeito.

Contudo, Trizoli (2008) destaca a presença de um preconceito latente em dispor para as mulheres a posição de criadores de objetos artísticos, gerando barreiras para suas entradas em salões e escolas de arte. Tal concepção foi o grande impedimento para a inserção das mulheres no mundo das artes (no mundo do trabalho no geral), já que as instituições normalizantes (médicos, juristas entre outras autoridades masculinas) pregavam a incapacidade feminina de dispor de seu próprio destino, o que conseqüentemente as invalidavam como seres pensantes.

Conforme Frota (2010) ainda é difícil a elaboração de uma linguagem do feminino nos espaços urbanos. A mulher contemporânea busca os seus idiomas próprios nos espaços recém-abertos para ela. É desse modo que o rompimento das barreiras sociais que limitavam a mulher de transitar no espaço público tem gerado não somente possibilidades no sentido de possibilidade para que as mulheres possam tecer territorialidades no meio externo, mas também de produzir modificações artísticas atribuindo novos significados no modo como a cidade se revela. Através dessa perspectiva, as artistas urbanas têm ganhado crescente visibilidade por meio das diversas manifestações artísticas dentro do universo da *street art*.

A partir dos fenômenos que emergiram do capitalismo e da urbanização, surge a separação dos ambientes da família e do trabalho para as mulheres, até então compreendidos como uma célula única. Tal diferenciação radicaliza e dá um novo sentido à distinção entre público e privado. Para as mulheres dos estratos sociais mais baixos houve a necessidade latente dos deslocamentos

físicos entre a casa e o local de trabalho. O que implicou na apropriação cotidiana de novos ambientes urbanos.

Entretanto, ainda na contemporaneidade é possível perceber parâmetros dualísticos entre atividades reservadas para as mulheres e atividades exercidas por homens na sociedade. Quando esses rótulos são revisitados e as mulheres são vistas exercendo lugares naturalmente masculinizados, as ações são encaradas como extraordinárias ou por um frame de estranheza.

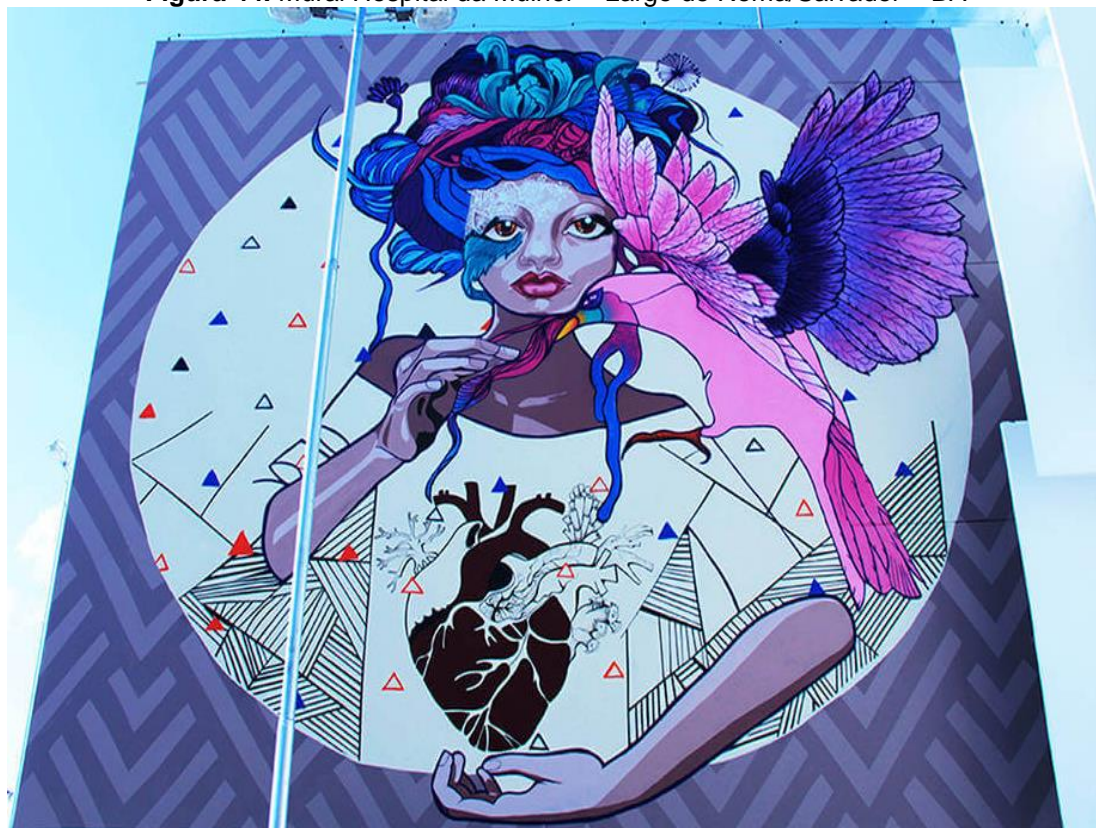
Conforme aponta o Universa (2021), uma pesquisa publicada em junho de 2021 pelo CEMPRE (Cadastro Central de Empresas) do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas) aponta que as mulheres fecharam o ano de 2019 ainda ganhando e ocupando menos espaço que os homens. Naquele ano, 55,2% dos assalariados eram homens e 44,8%, mulheres.

No campo das artes urbanas não poderia ser diferente, ainda que estejam em menor número, as mulheres que ocupam esses espaços numa esfera de protagonismo se predispõem a traçar e ressignificar a silhueta cidadina com as cores que tingem suas vivências.

É comum encontrar nas obras femininas dispostas pela cidade aspectos subjetivos presentes na realidade das artistas, traduzindo-as em uma arte livre carregada de significados. Suas percepções mantêm, ao longo dos anos, uma forte e impositiva representação do feminino em seus variados aspectos. Uma característica fundamental na poética dessas produções é o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com a arte feita por mulheres.

No bairro do Largo de Roma, no Hospital da Mulher, por exemplo, é possível perceber uma das pinturas murais (figura 44) da Nila Carneiro com a assistência da Sista Katia.

Figura 44. Mural Hospital da Mulher – Largo de Roma/Salvador – BA



Fonte: Portfólio da artista (2017)

A obra exposta no Largo de Roma em Salvador traz a imagem de uma mulher com as mãos em circunferência ao redor do coração. A ideia reforça o conceito dos ciclos em torno da vida que pulsa em seu interior. Compondo a obra, um pássaro abre as asas referenciando a liberdade dessa mulher de cabelos revoltos em plantas e flores. Desse modo, a artista busca em suas produções exaltar a força e a potência feminina enquanto ocupa os espaços.

A grafiteira Sista Kátia destaca que:

O grafite tem resistido no tempo, deixou de ser apenas aquela arte marginalizada e tem ocupado outros espaços públicos, não somente as ruas, como é o caso aqui do Hospital da Mulher. Estar no Hospital da Mulher é maravilhoso. O equipamento em si já é uma vitória, porque é necessário ter uma política pública que olhe para a saúde das mulheres. Para mim, que venho da periferia, fazer um trabalho em um hospital público voltado para as mulheres é incrível. (KATIA, 2017)

Artista visual e designer, Nila Carneiro, comenta que o painel é baseado no livro 'Mulheres que correm com os lobos', de Clarissa Pinkola.

Há uma personagem que domina os ciclos, o início e o fim das coisas, que mantém o fluxo da vida. Então, essa é a representação de uma mulher que tem o domínio dos ciclos da vida, que tem o domínio de si para representar todas as mulheres que podem ser atendidas neste hospital. (CARNEIRO, 2017).

Um aspecto fundamental na poética de suas produções é o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres. Sua assinatura figura em variados suportes, publicações, catálogos de arte, exposições coletivas e ações artísticas, e vem ganhando maior reconhecimento público, em especial nas obras em grandes dimensões.

Figura 45. “Oxum” – Prefeitura de Salvador - BA



Fonte: Portfólio da artista (2016)

Nila Carneiro aborda ainda em suas produções pinturas que dialogam com a esfera religiosa de matriz africana presente na história da Bahia. Na obra “Oxum” (figura 45) Nila destaca uma mulher negra ornada com flores e peixes para referenciar a orixá conhecida como rainha da água doce, dona dos rios e cachoeiras. O amarelo e branco são cores frequentemente usadas para representá-la do imaginário cultural das religiões afro-brasileiras.

Figura 46. “Mãe Stella de Oxóssi – Nosso Tempo é Agora”



Fonte: Portfólio da artista (2018)

O Mural “Mãe Stella de Oxóssi” (figura 46) também foi pensado através do imaginário de religiões afro-brasileiras, onde a artista traz o retrato de Mãe Stella, considerada uma das maiores ialorixás (mãe de santo, chefe de um terreiro) do país. Mãe Stella foi a primeira ialorixá no Brasil a escrever livros e artigos sobre o candomblé, tendo nove livros publicados. Tem o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal da Bahia e pela Universidade do Estado da Bahia. Desde 2013 ela ocupava a cadeira de número 33 na Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Castro Alves. Durante 30 anos exerceu ainda a profissão de enfermeira (REVISTAABRIL, 2018). Mãe Stella faleceu aos 93 anos em dezembro de 2018, deixando um importante legado cultural na história de Salvador.

Nila destaca em sua obra a importância das religiões de matrizes africanas e o protagonismo da mulher negra em tal esfera. Perpassando pela própria história fundamentada em berços coloniais. Dessa forma, enaltecer a cidade com uma arte que reforça o simbólico das matrizes africanas, reforça a necessidade de deslocamento dos saberes que estiveram mesclados às tradições e ainda implicam na contemporaneidade em intolerância e preconceito.

Léger (2005, p. 27) aponta que “nas sociedades modernas, a religião confunde-se com a cultura, diluindo-se nesta”. Por meio de tal viés, é possível perceber nas obras das artistas atuantes em Salvador, o modo como o imaginário cultural da cidade e seu caráter religioso estão ligados intrinsecamente no modo como essas artistas exibem suas obras.

A pintura intitulada como “São Jorge” (figura 47 e 48), da Nila Carneiro, expõe a colossal imagem de um cavaleiro e sua lança acima da ilustração mitológica do dragão. O cavaleiro é iluminado pelas luzes coloridas do Farol. Esses componentes remetem às maneiras como a própria cidade se fundamenta e é reconhecida. Os transeuntes que a conhecem são capazes de reconhecer através das características da pintura o imaginário coletivo representativo que compõe e fundamentam a própria cidade de Salvador.

Figura 47. “São Jorge” – Posto de Combustível São Jorge (parte I) - Vale do Ogunjá, Salvador - BA



Fonte: Portfólio da artista (2020)

Figura 48. “São Jorge” – Posto de Combustível São Jorge (parte II) - Vale do Ogunjá, Salvador - BA



Fonte: Portfólio da artista (2020)

Para Elisa Simoni (2017) a medida em que uma mulher negra passa por um processo de redescoberta de si mesma e de sua identidade negra, iniciando um contato e/ou produção de representações positivas sobre si, ela rompe com as delimitações sociais impostas a ela. O muro passa, então, de limitador de territórios a suporte para as representações de resistência. Não só o muro, mas todo mobiliário urbano disponível nos espaços de circulação das cidades.

A artista Ananda Santana aborda a representatividade da mulher negra em suas obras. Com a participação do artista Tiago Ramsés, a arte Abraço Ancestral foi estruturada na Avenida Estados Unidos no bairro do Comércio em Salvador.

Apoiada pelo Projeto MURAL (2021), a arte possui 28m de altura e tem o intuito de transmitir uma sensação de acolhimento em meio à crise sanitária provocada pelo aparecimento do vírus Sars-CoV-2 (Covid-19), além de remeter ao tema da sororidade, uma aliança e apoio mútuo entre mulheres. A artista indica que "a ideia foi passar uma sensação e mensagem de abraço, de acolhimento entre as nossas e nossos nesse momento pandêmico em que vivemos, como uma falta que sentimos de dar abraços".

Com isso, foi composta uma ilustração de mulheres se abraçando (figura 49 e 50). Ramsés complementou o trabalho com um estêncil - técnica usada para aplicar desenhos ou ilustrações, que representa uma saudação ancestral. A artista conta que usou como imagem inspiradora o trabalho da fotógrafa Juh Almeida (PROJETO MURAL, 2021).

Figura 49. Abraço Ancestral “Separado é Tudo Junto” (parte I) – Comércio, Salvador - BA



Fonte: Portfólio Projeto Mural (2021)

Figura 50. Abraço Ancestral “Separado é Tudo Junto” (parte II) – Comércio, Salvador - BA



Fonte: Portfólio Projeto Mural (2021)

O Projeto Tempostal²⁸ contemplou no ano de 2021 a produção de três murais produzidos por mulheres negras para impulsionar a arte em bairros que pudessem simbolizar forte representatividade na cidade de Salvador.

As artistas negras baianas Monique Graffiti, Octa Edro e Quel Silveira foram selecionadas para as produções. O primeiro mural (figura 51) do projeto foi na comunidade do Beiru²⁹, um bairro que se localiza no miolo central da cidade, numa área que pertence ao quilombo do Cabula. O espaço escolhido para pintura dentro da comunidade foi uma praça no Arvoredo, local de

²⁸ O Projeto Tempostal: Arte Postal, Graffiti e Literatura 2021 é uma ação criativa que une elementos da arte urbana e da arte postal baiana em ações educativas e formativas, que visam promover, por meio de atividades artísticas, a difusão do conhecimento técnico e a expansão das possibilidades criativas para um público de mulheres negras residentes na capital baiana e na região metropolitana (TEMPOSTAL, 2021).

²⁹ O nome do bairro refere-se ao Gbeiru, Nigeriano que residiu nessas terras durante muito tempo no século XIX. A localidade é o único bairro em Salvador que possui o nome de uma personalidade negra

convivência e prática de atividade física onde circulam diversas pessoas diariamente (TEMPOSTAL, 2021).

Figura 51. Mural I Projeto Tempostal – Beiru, Salvador - BA



Fonte: Portfólio Projeto Tempostal (2021)

O mural que possui 8 metros de altura por 7 de largura retrata uma mulher negra segurando um papel com a atenção voltada para ele. A ideia abordada traduz a importância desse símbolo para esses indivíduos. Uma mulher negra com acesso à leitura que mantém suas raízes culturais reveladas pelas cores que despontam atrás de sua silhueta e por sua roupa que lembra vestimentas tradicionais desse povo.

A ideia abordada tem um forte caráter de independência e liberdade, visto que o acesso ao conhecimento esteve restrito inicialmente ao homem branco de camadas favorecidas na sociedade. Ainda na contemporaneidade, mulheres negras que conseguem avançar nesse caminho são atravessadas pelos obstáculos que permeiam o gênero e etnicidade, e assim atrasam ou anulam o acesso dessas mulheres a essas oportunidades.

Salvador é a cidade com maior número de pessoas negras fora do continente africano, a arte urbana tem um papel importante nesse sentido, representando pessoas negras e principalmente mulheres nesses espaços.

Conforme Olgária de Matos (1989) a ampliação da noção de direito está intimamente ligada ao alargamento e à diversificação das ocupações nos espaços públicos, à liberação de formas de linguagem e de intervenção, com slogans, murais e palavras de ordem inscritas em muros, calçadas e paredes, com colagem de panfletos e manifestações discursivas pela liberdade de expressão e pela cidadania: a imaginação criadora é a invenção de prazeres e de conhecimento das dinâmicas das sociedades complexas (MATOS, 1989, p. 10).

A arte que dialoga com as vivências nos espaços faz emergir visibilidades de novos atores sociais, oriundos de bairros segregados, de movimentos sociais reprimidos e de instituições deslegitimadas, imprimindo na metrópole novas imagens e novos sons nada convencionais que desordenavam as vontades burocráticas de conter os espaços, de fixar usos de lugares, de enquadrar deslocamentos.

Figura 52. Mural II Projeto Tempostal – Gamboa de Baixo, Salvador - BA



Fonte: Portfólio Projeto Tempostal (2021)

O segundo mural (figura 52) foi pintado na comunidade da Gamboa de Baixo localizada abaixo da Av. Contorno, com mais de 100 anos de existência, às margens da Baía de Todos os Santos, o bairro possui uma das vistas mais emblemáticas da cidade de Salvador. A comunidade que é tradicional e que tira seu sustento da pescaria, luta pela permanência dos moradores no local há

anos. O local escolhido para pintura foi a casa de Simone Bomfim, admiradora do grafite (TEMPOSTAL, 2021).

A obra revela a imagem de uma criança negra sorrindo e um homem negro representando o acesso à leitura, ao conhecimento. As cores fortes ornaram a presença cultural africana. Os símbolos de alegria, cores e formas são texturizados no mural e em sua importância para aquela comunidade. Encontrar pessoas negras lendo nas artes espalhadas pela cidade reflete o modo com essas imagens podem implicar na vida de outras pessoas que não tiveram o mesmo acesso, e que ao deparar-se com essas representações, percorrem a esfera das possibilidades.

Figura 53. Mural III Projeto Tempostal – Calafate, Salvador - BA



Fonte: Portfólio Projeto Tempostal (2021)

O último mural (figura 53) da edição do projeto (2021) foi pintado na Avenida San Martins no bairro do Calafate. Com mais de 80 anos de existência. O Nome do bairro tem vários significados, mas o que os moradores mais se identificam é de um pássaro. A quadra foi o local escolhido, assim como no Beiru, sendo um espaço de convivência também onde os moradores praticam esporte

e utilizam como área de lazer. O painel realizado com quase 10 metros de comprimento teve retratado três mulheres negras (TEMPOSTAL, 2021).

Elencar a arte no cenário urbano compõe narrativas sobre o imaginário da cidade. As pessoas representadas nos muros entendem que aqueles espaços podem assim como devem comportar suas (sobre)vivências. O corpo que transita pela urbe também a compõe em uma relação mútua de troca. Desse modo, as mulheres negras que produzem arte nos espaços urbanos representam não apenas as suas próprias narrativas, mas também os desdobramentos dos discursos que estão sendo produzidos e sustentados na cidade.

É desse modo que as artistas atuantes na cidade de Salvador, assim como outras tantas, usam como tema de suas obras aspectos da identidade multicultural feminina em seus respectivos lugares de legitimação.

Eckert et. al (2019) salienta que a arte geralmente legitimada e patrocinada pelos poderes (públicos ou privados) seja da arte urbana, ou *street art*, mas também mediada por gestos ilegais, rompendo os limites do permitido, e apontando em geral para uma crítica aos jogos morais que cerceiam o direito à cidade. Diferentemente da compreensão efetuada apenas por meio de dispositivos discursivos, os antropólogos e antropólogas se veem, cada vez mais, convocados(as) a observar o urbano e a narrar a vida nesse contexto para além de suas edificações, equipamentos e patrimônios.

A partir das relações e experiências artísticas na cidade de Salvador, percebe-se que os artistas atuantes nesses espaços buscam compreender e representar a existência e importância da diversidade de olhares que permeiam a cidade. Para tanto, a H2.NA³⁰ promoveu em 2021 a pintura de murais nos muros externos da escola municipal Teodoro Sampaio no bairro de Santa Cruz. Entre os artistas convidados para a produção das artes, esteve a Ananda Santana, que ao lado de seu companheiro e colega de trabalho Tiago Ramsés, coloriram o muro da escola.

³⁰ Organização sociocultural voltada para educação, empreendedorismo e cultura. Atuante no Nordeste de Amaralina em Salvador (H2NA, 2021).

Figura 54. Mural Projeto Santa Cruz a Cores – Santa Cruz, Salvador - BA



Fonte: Instagram H2.NA (2021)

Ananda pintou uma mulher negra com o cabelo coberto de flores (figura 54). A imagem carregada de representatividade exprime a importância de existir e ocupar os espaços numa perspectiva identitária de pertencimento étnico-racial. As cores vibrantes e o sorriso da mulher negra ao ter seu cabelo ornado em flores remete à aceitação de seu próprio corpo e do modo como ela estende suas vivências pela cidade.

Minha arte se comunica muito bem com a cidade de Salvador, é uma arte colorida, representativa, vibrante, traz nossas diversas mulheres, busca trazer mensagens de representatividade, força, beleza mesmo, cuidado, cultura, religiosidade, tudo o que Salvador me transmite também! Minha obra é muito soteropolitana mesmo, me comunico muito com a cidade, pois sou apaixonada por ela, apesar de tudo (SANTANA, 2021).

Uma mulher que compartilha sua arte nos muros estabelece relações múltiplas com a história das cidades. Enquanto inscreve sua subjetividade, compõe a trama do imaginário urbano a partir de uma estética das ruas, marcada por disputas, publicidade invasiva, cenas de violência cotidiana e desigualdades.

Figura 55. Mural Makota Valdina – Avenida Vasco da Gama, Salvador - BA



Fonte: Reprodução/ Arquivo digital Ani Ganzala (2021)

A artista Ani Ganzala em ação coletiva com os artistas baianos Rafa Mal e Éder Muniz produziram um mural (figura 55) homenageando a educadora Valdina de Oliveira Pinto, mais conhecida como Makota Valdina. Ela foi uma das principais ativistas contra o racismo e a intolerância religiosa no Brasil. O nome “Makota” vem da função que exercia como conselheira da mãe de santo, no terreiro de candomblé Tanuri Junsara. Professora da rede municipal de Salvador, Makota Valdina fez parte do Conselho Estadual de Cultura da Bahia, onde sempre defendeu a preservação das culturas de matriz africana (FUTURA, 2019).

Ganzala busca exprimir em suas obras a afetividade com a qual se relaciona com a cidade de Salvador enquanto amplia suas vivências atravessadas pelo imaginário coletivo da cidade.

Minha arte se relaciona com Salvador como um espelho. Eu trago na minha arte o que eu vejo, o que eu sinto. Toda essa energia que nos atravessa tanto de forma espiritual como física e ancestral também. Salvador é uma cidade muito ancestral e é o que eu trago no meu trabalho que é essa memória muito coletiva a forma como nós trazemos todas as cores e muita

diversidade dentro de um povo que é o povo negro (GANZALA, 2021³¹).

Fernanda Carrera (2020, p. 79) destaca que mulheres negras artistas constroem um universo artístico de potência que pode ser encarado como material comunicacional e histórico, revelando a força das imagens e da arte para a compreensão dos tensionamentos, das negociações e das retomadas de sentido na sociedade e na cultura.

Embora esteja cada vez mais comum apreciar murais coloridos expostos pelos muros da cidade, muitos/as artistas precisam lidar com a efemeridade dessa arte no espaço público, compreendendo que, mesmo as intervenções sendo transpassadas por apagamento, violência ou censura, tal premissa acaba fazendo parte também dessa arte exposta nas ruas, já que esses traços estão inseridos na cidade. Assim como questões de segurança, invisibilidade e desigualdade. As artistas urbanas enfrentam tais complexidades enquanto elas se relacionam intimamente com as suas produções.

Já sofri ameaça na rua, já fui presa pela polícia por estar grafitando, já fui ameaçada pela polícia por estar grafitando, várias coisas. É um espaço muito inseguro para a gente principalmente. Porque as pessoas não conseguem lidar com mulheres ocupando espaços urbanos, ocupando as ruas. Então é sempre um desafio; é sempre um alerta. Não é um espaço que a gente está completamente segura. A não ser que a gente esteja em bando ou acompanhada de grafiteiros, mas sozinha é muito complicado. E hoje eu evito muito. Eu não grafito mais sozinha, porque a gente vai aprendendo a ter medo do que pode acontecer. A gente não pode se dar o luxo de ser agredida, de sofrer um ataque, principalmente porque sou mãe, então eu tenho muito cuidado comigo, porque tem uma outra pessoa que depende completamente de mim (GANZALA, 2021³²).

Muniz (2017, p. 37) deflagra os crimes de estupro, assassinato de mulheres e feminicídio como a expressão mais cruel dessa desigualdade, uma ferida aberta e exposta em nosso cotidiano social. É uma chaga que sangra e ressangra, que é aberta e reaberta, que não cicatriza, não obstante as múltiplas

³¹ Entrevista concedida por GANZALA, Ani. 2021. Entrevistadora: Maiara Franco. WhatsApp: [conversa com a Ani Ganzala]. 27 jul 2021.

³² Entrevista concedida por GANZALA, Ani. 2021. Entrevistadora: Maiara Franco. WhatsApp: [conversa com a Ani Ganzala]. 28 jul 2021.

profilaxias pensadas e utilizadas para removê-la do corpo social, extirpá-la do tecido social e cultural. Embora de fácil diagnóstico é, porém, uma ferida de difícil tratamento e cura porque gerada e gestada em campo propício: o da cultura do patriarcado.

A autora Heleieth Saffioti (2015) afirma que “(...) o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual” (SAFFIOTI, 2015, p. 33). Essa afirmação nos oferece perspectivas que articulam com as diferentes camadas sociais, e ao serem analisadas nos permite compreender a totalidade que envolve as relações configuradas entre homens e mulheres e, mais do que isso, nos possibilita visualizar os elementos que estruturam a sociedade.

A mesma autora enfatiza a importância de analisar-se os processos de discriminação das mulheres em termos qualitativos e quantitativos considerando as relações estabelecidas entre gênero, raça, etnia e classe para que seja possível compreender a totalidade dos fenômenos que envolvem a ordem patriarcal de gênero. O patriarcado é um caso específico das relações de gênero, ou seja, as relações de gênero que temos em nossa realidade são produzidas pela ordem patriarcal, sendo o controle o valor central dessa ordem (SAFFIOTI, 2015, p. 121- 122).

Diversos são os enfrentamentos que transpassam as mulheres na sociedade, ainda que muitas barreiras se mostrem texturizadas em segmentos intransponíveis, a resistência desses sujeitos segue em linhas contínuas. Sendo assim, se faz relevante validar as narrativas interseccionais que amparam as multiplicidades enquanto se distanciam de discursos homogêneos não suportados pelos diferentes grupos e suas segmentações transpassadas por raça, gênero, classe, etnia, religião entre outros eixos.

Os discursos que atravessam o meio urbano potencializam as narrativas transformadoras que percorrem as representações em diálogos públicos na cidade e apresentam rotas de fuga desestabilizando a norma patriarcal de inferiorização de mulheres. Nos fazendo perceber que, apesar das diferenças nas opressões sofridas, é possível construir uma identificação entre mulheres e, assim, transformar as diferenças em potência e poder.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando telas em branco são dispostas em horizontes possíveis, cores e formas são conduzidas a fim de evocar tessituras harmônicas. E se os traços são de mulheres, a obra percorre os caminhos do pertencimento em ambientes que estiveram borrados dentro de tradicionalidades hierarquizadas em conceitos masculinos.

Perceber o espaço público como um local correspondente às transformações sociais feitas pelos indivíduos é entender que esse espaço carrega em suas estruturas todas as relações estabelecidas entre eles, sejam de pertencimento ou lutas. Entre essas marcas, destacou-se o espaço que foi atribuído à mulher pelo não lugar, ou seja, um lugar inferiorizado e subalternizado em um constante silenciamento: a cidade.

Entre as mulheres artistas citadas neste trabalho, foram destacadas obras de artistas como Nila Carneiro, Ananda Santana, Ani Ganzala, Andressa Monique e outras que abordam na poética de suas produções o imaginário da cidade e o reforço da necessidade de ocupar e reconhecer os espaços públicos com arte feita por mulheres. Percebeu-se que tais artistas em suas individualidades falam de forma poética sobre as lutas de ser mulher e a sobrevivência de mulheres nos espaços urbanos.

Conceber os espaços por uma perspectiva de gênero nos leva aos grupos dos movimentos feministas. Que não são só complexos em suas formações, estruturas, debates, ações, mas também em suas inter-relações com outras mulheres e coletivos. Os grupos são plurais como as relações e as construções das identidades das mulheres que participam deles. Eles são coletivos de mulheres, que com suas correlações identitárias interagem para construir a si mesmas e ações que interfiram na construção de outras mulheres e que possibilitem a legitimação e reconhecimento social e espacial na cidade.

As narrativas feministas, quando entrelaçadas no objetivo de trazer as mais diversas discussões sobre as questões de gênero para a construção de políticas, entram em comum acordo. No caso da relação com a cidade por meio da arte, a ausência de um discurso de gênero, na formação territorial e no planejamento, fica questionada pelos limites e impedimentos impostos às

mulheres no ir e vir, no uso e na qualificação de espaços como femininos ou feministas, exercida com determinação pelos grupos e movimentos.

Nota-se que os espaços podem ser encarados pela esfera do gênero e neles o masculino e o masculinista predomina, porque é estruturante numa sociedade patriarcal, classista, sexista, colonial, racista e de passado escravista. Sendo assim, dentro de rupturas sociais marcadas e demarcadas pela presença dos femininos, mulheres artistas são encontradas em lugares protagonizados por elas enquanto preenchem a cidade com a arte urbana.

Pelos diversos fatores apontados durante as narrativas aqui presentes, houve a ênfase na necessidade de conceber as vivências de mulheres artistas por meio das nuances interseccionais enquanto perpassam esferas como raça, classe e gênero sem que sejam sobrepostas ou excluídas.

Na cidade, as mulheres passam a exercer o papel de mediadora entre as comunidades e a arte, sugerindo, sobretudo, educar os públicos através de uma nova linguagem sobre a sociedade. Posteriormente, e já consagradas enquanto curadoras e autoras, as mulheres incorrem na experimentação e, assim, afirmam-se como artistas urbanas. Inicialmente envolvem-se na prática do grafite ocupando um lugar frágil na comunidade, caracterizada por uma maioria masculina, cuja virilidade parece ameaçada com presenças femininas. Face aos obstáculos encontrados na prática, as artistas urbanas investem na arte de rua como uma possibilidade de experimentar novas técnicas e, acima de tudo, ampliar a sua criatividade enquanto protagonistas e atuantes nos espaços tradicionalmente masculinizados.

As narrativas criadas por essas artistas transformaram a forma como a arte de rua é percebida na contemporaneidade. Com isso, as práticas urbanas têm adquirido uma posição de destaque no mercado da arte devido à potencialidade dos discursos criados por estas artistas que permitiram não só acrescentar novas linguagens como também torná-la apelativa para figurar no interior de espaços expositivos. O enriquecimento das imagens criadas por essas mulheres, como acontece na produção dos murais previamente abordados, por meio de técnicas mais complexas e imagéticas mais disruptivas, tem conquistado um vasto número de admiradores, anteriormente céticos em relação a estas formas de abordar a arte.

Notou-se ainda que por meio da abertura conquistada desses novos espaços, as mulheres passaram a não apenas ocupar, como também modificar estes ambientes de diferentes maneiras, sendo as representações artísticas uma ferramenta de pertencimento e direito à cidade de Salvador.

Nesse sentido, podemos observar que mesmo longe de haver uma total desconstrução sobre a ideologia do “sexo frágil”, é possível admitir que homens e mulheres têm se aproximado em novos espaços e práticas sociais. A cidade, mesmo desafiadora – principalmente para mulheres, tem se mostrado dinâmica e versátil enquanto é visitada e revisitada pelos olhares das mulheres que vivem e sobrevivem enquanto significam e são significadas pelos locais em que transitam.

Entretanto, as artistas enfrentam desafios atrelados às questões de segurança pública no meio urbano e ainda a pouca ou nenhuma assistência financeira que possibilite produções em grandes escalas, o que reduz significativamente o número de mulheres produzindo nesses espaços.

Verificou-se, assim, que é necessário percorrer um longo caminho em direção a uma equidade que ainda não é verificável em sua totalidade, sendo que a subalternização em relação às mulheres é um aspecto transversal a todos os componentes socioculturais, ou seja, o processo de desconstrução precisa alcançar camadas cada vez mais profundas dentro dos sistemas sociais.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Linamar Teixeira. Gênero: uma construção do movimento feminista?. **org. siir. client. entities. Bold@ ee4029,...**, 2011.

ANASTÁCIO, Vanda. Mulheres varonis e interesses domésticos: reflexões acerca do discurso produzido pela história literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX". In **COLÓQUIO LITERATURA E HISTÓRIA: PARA UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR**, 1, Lisboa, 2005 - "Literatura e história: para uma prática interdisciplinar: actas". Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 427-445.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. **História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja**. História (São Paulo), 2006, 25: 147-161.

ANTUNES, Caroline Muller. A mulher, a cidade e o Muro. In: **Suldesign Científico-Encontro Sul-Americano de Design**, v. 4, n. 1, p. 192-204, Rio Grande do Sul, 2017.

APOLINÁRIO, Ana. Coletiva Papel Mulher. **Revista Acrobata**, 21 abr. 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/anna-apolinario/processo-de-criacao/coletiva-papel-mulher/>. Acesso 13 nov. 2021.

ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARMENI, Ritanna. **As bruxas da noite: a história não contada do Regimento Aéreo Feminino Russo Durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Seoman, 2019.

ARTEEARTISTAS. Camille Claudel – Biografia. 2017. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/camille-claudel/>. Acesso 11 nov. 2021.

ARTSOUL. Frida Kahlo atinge marca histórica em leilão para obras latino-americanas. 18 de nov. 2021. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/frida-kahlo-atinge-marca-historica-em-leilao-para-obra-latinoamericana/>. Acesso 07 dez. 2021.

AS MENSAGEIRAS: **Primeiras Escritoras do Brasil**. Série: Histórias não contadas. Centro Cultural Câmara dos Deputados do Estado, Brasília. 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/.lixeria/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil>. Acesso: 30 ago. 2021.

BACCILE, C. V. Intervenções Urbanas: a convergência da arte e comunicação em ambientes espaciais e culturais, sob um olhar estético e de significação. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**, 4 - 6 jun. 2015, Campo Grande. Anais... Disponível em: <http://docplayer.com.br/15799726-Intervencoes-urbanas-a-convergencia-da->

arte-e-comunicacao-em-ambientes-espaciais-e-culturais-sob-um-olhar-estetico-e-de-significacao-1.html. Acesso em: 19 fev. 2021.

BAGGIO, Maria Aparecida et al. 239, set/dez. **O significado atribuído ao papel masculino e feminino por adolescentes de periferia**. Esc Anna Nery Ver. Enferm, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 872-878, out/dez. 2009.

BAPTAGLIN, Leila Adriana; RIBEIRO, Rhafael Porto. MURALISMO E INTERVENÇÕES CONTEMPORÂNEAS: UM PROJETO DE INCENTIVO À ARTE. **Revista Compartilhar-Reitoria**, 2017, 2.1.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, design, educação. Goiás, 2019.

BARROS, Yara Amaral Gurgel de. **Novo muralismo**: a pintura pública das últimas décadas na metrópole paulista. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017.

BARROS, Roberta. **Elogio ao Toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: **História das mulheres no Brasil** 2a. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 8, p. 147-163. 2012.

BOHNENBERGER, Michele T. Philomena. A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NO MURALISMO MEXICANO SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO. In: **ANPUH – 31º Simpósio Nacional de História - Rio de Janeiro**. RJ, 2021.

BONFIM, Carlos. Olhares sobre a cidade: humor e crônica urbana. **Leitura**, v. 1, n. 37-38, p. 15-27, 2019.

BORGES, Clarissa Monteiro et al. **O parto nas artes visuais**: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia – MG, 2019.

BORGES, Gessica. 18 obras de Frida Kahlo para compreender a artista mexicana. **Ebiografia**, Porto, 22 abr. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/vida_trajetoria_frida_kahlo_obras/. Acesso 11 nov. 2021.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; DE HOLANDA CESÍDIO, Mirella. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à

contemporaneidade. **Revista mal-estar e subjetividade**, v. 7, n. 2, p. 451-478. Ceará, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRITTO, Fabiana Dultra. **A ideia de Corpografia Urbana como pista de análise**. Redobra, Salvador, EDUFBA, n° 12, ano 4, 2013.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Nila. Portfólio digital. Disponível em: <https://nilacarneiro.com.br/>. Acesso: 16 jun. 2020.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. Rio de Janeiro: **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020.

CARVALHO, Claudio; MARIANI, Claudia; SANTAGO, Gilson. A arte urbana como expressão do direito visual à cidade. **Justificando – Mentas inquietas pensam direito**. 2018. Disponível em: <https://www.justificando.com/2018/08/28/aa-arte-urbana-como-expressao-do-direito-visual-a-cidade/>. Acesso: 03 de dez. de 2020.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHACHAM, Alessandra Sampaio; MAIA, Mônica Bara. Corpo e sexualidade da mulher brasileira. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**, v. 1, p. 75-86, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção de representação**. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

CHRISTENSEN, M., & THOR, T. (2017). The reciprocal city: Performing solidarity - Mediating space through street art and grafite. **The International Communication Gazette**, Vol.79 (6-7), 584-612. doi:10.1177/1748048517727183.

CORDEIRO, Hilza. Um passeio contemplativo por Castelo Branco, reduto do grafite em Salvador. **Jornal Correio**, Salvador, 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/um-passeio-contemplativo-por-castelo-branco-reduto-do-grafite-em-salvador/>. Acesso 10 jan. 2022.

CRUZ, Luiz Gonzaga. **A arte do mural e o muralismo na Bahia**. Tese apresentada ao Concurso para Professor Assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFBA, 1973.

DAVIS, Natalie Zamon. Women's history in transition: the European case. **Feminist Studies**, n. 1, p. 83-103, 1976.

DELGADO, Pedro Omar Lacerda. **A Queerização do corpo no Teatro de João Carlos Castanha**. 2013, 215 p. (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/78758/000900581.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29. dez. 2021.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos. 1997. p. 85-94.

DUARTE, Fábio. Rastros de um rio urbano: cidade comunicada, cidade percebida. **Ambiente & Sociedade**, v. 9, p. 105-122, Campinas, 2006.

DUTRA, Michele Cristina de Assis. **Um útero todo seu**: público e privado nos posts sobre aborto das Blogueiras Feministas. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ECKERT, Cornelia et al. Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas. Porto Alegre - RS: **Horizontes Antropológicos**, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/34KHg8PHmDKqms3S3dX6jkh/?lang=pt>. Acesso 26 nov. 2021.

EL MACHETE, **Cidade do México**, 1923. Citado em Ades, 1997.

_____. ESSE laço eu desfaco desde que me entendo por gente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9025/esse-laco-eu-desfaco-desde-que-me-entendo-por-gente>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

EQUIPE ARCHDAILY BRASIL. Artista Criola resgata história do bairro da Liberdade em São Paulo com mural urbano. **ArchDaily Brasil**, 25 Jan. 2021. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/955521/artista-criola-resgata-historia-do-bairro-da-liberdade-em-sao-paulo-com-mural-urbano>. Acesso 30 out. 2021. ISSN 0719-8906

EQUIPE EDITORIAL ARTEREF. A participação das mulheres na história da arte. **Arte Ref**. São Paulo, 15 fev. 2021. Disponível em:

<https://arteref.com/opiniao/instituto-tomie-ohtake/a-participacao-das-mulheres-na-historia-da-arte/>. Acesso 15 dez. 2021.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

FERNANDES, Joice. Conheça o projeto Instagrafite e os artistas que ressignificam cidades por meio das artes!. **Zine Cultural**. 2021. Disponível em: <https://www.zinecultural.com/blog/projeto-instagrafite>. Acesso 30 out. 2021.

FERRAZ, Ana Lucia Machado de Oliveira. **Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi**. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Gabriela. As artistas mulheres atuantes durante os séculos XVI e XVII na europa. **Revista Belas Artes**, v. 26, n. 1, 2018.

FERREIRA, Manuela Lowenthal; KOPANAKIS, Annie Rangel. A cidade e a arte: um espaço de manifestação. **Tempo da Ciência**, v. 22, n. 44, p. 79-88, 2015.

FILHO, Antonio Biancho; SABÓIA, Lygia Maria Maurity in CAMPELLO, Sheila M. C. Rocha; GUIMARAES, Leda Maria de Barros (org.). **História das artes visuais**. Módulo 13, Brasília: LGE Editora, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. A fala feminina do fazer. In: ALMEIDA, FL., **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

FUTURA. Makota Valdina: você sabe quem foi essa educadora?. **Fundação Roberto Marinho**, 02 mai. 2019. Disponível em: <https://www.futura.org.br/makota-valdina-quem-foi/#:~:text=A%20educadora%20Valdina%20de%20Oliveira,terreiro%20de%20candombl%C3%A9%20Tanuri%20Junsara>. Acesso 11 nov. 2021.

GARB, Tamar. L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France. **Art History**, London, vol. 12, nº 1, mar 1989, pp.39-65.

GERMANO, Beta. Anita Malffati e as artistas mulheres na virada do século. 2020. **ARTEQUEACONTECE**, São Paulo, 28 de jul. de 202. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/anita-malfatti-e-as-artistas-mulheres-na-virada-do-seculo/>. Acesso 06 dez. 2021.

GODOI, Emília Pietrafesa de. Territorialidade: trajetórias e usos do conceito. Raízes. **Revista de Ciências Sociais e Econômicas**, v. 34, n. 2, p. 08-16.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade In: **comunicação e conflitos urbanos**. Ano 14, 1º semestre, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

GÓIS, M.M.S. Aspectos históricos e sociais da anticoncepção. **Reproduo**, v. 6, n. 3, p. 119-24, 1991.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, p. 75-85, Minas Gerais, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/XknwKJnzZVFpFWG6MTDJbxc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso 01 nov. 2021.

GUIMARÃES CORRÊA, Laura et al. SOBRE RUAS E INTERSEÇÕES: O GRAFITE DE MULHERES NEGRAS. **Esferas**, n. 18. Minas Gerais, 2020.

G1 SC, NSC TV. Jovem trans é retratada em mural de grafite no Centro de Florianópolis. **G1 SANTA CATARINA**, 22 abri. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2021/04/22/jovem-trans-e-retratada-em-mural-de-grafite-no-centro-de-florianopolis.ghtml>. Acesso 03 out. 2021.

HAESBAERT, R. **Des-territorialização e identidade**: a rede gaúcha no Nordeste. Niterói: EDUFF, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, A. S., NOCHLIN, L. **Women Artists**: 1550-1950. Los Angeles County Museum of Art. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

HARVEY, D. **The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change**. Massachusetts: Blackwell Oxford - Oxford University Press, 1989. Disponível em: <https://libcom.org/files/David%20Harvey%20-%20The%20Condition%20of%20Postmodernity.pdf>. Acesso 03 out. 2021.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, p. 373-390, Rio de Janeiro, 2014.

HELLER, N. G. **Women Artists, an illustrated history**. New York: Abbeville Press Publishers, 1987

HOOKS, bell. **Teoria feminista**. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1984.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre Cidade e Cultura**. In: ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.)

JANSON, H.W. (2005). **História da Arte**. Tradução de J.A Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JESUS, Liliane Vasconcelos de. **Salvador entre o texto e a tela: imaginários da cidade contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura - Universidade Federal da Bahia, 2018.

JO, A. et al. MULHERES ARTISTAS URBANAS: OPERAÇÕES DE RESISTÊNCIA COMO POÉTICA DE DIPNOICO/Urban women artists: resistance operations as poetic of dipnoic. **arte e ensaios**, v. 26, n. 40, p. 17-29.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Boitempo Editorial, 2017.

KWON, M. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press. 2004.

LAURETIS, Teresa de. (ed.) **Feminist Studies/Critical Studies**. London, Macmillan, 1986.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução Sérgio Martins. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999 [1970].

LEFEBVRE, L. (2000). **La production de l'espace**. 4. ed. Paris: Anthropos.

LEFEBVRE, Henri. **O pensamento marxista e a cidade**. Póvoa de Varzim: Tipografia Camões, 1972.

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. Produção intelectual e escrita feminina na Bahia (XIX-XX). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH**. São Paulo, 2001.

LÉGER, Hervieu Daniel. **O peregrino e o convertido, a religião em movimento**. Lisboa: Gradiva, 2005.

LIMA, Juliana Domingos de. Feminismos: origens, conquistas e desafios do século 21. **Nexo Jornal**. São Paulo, 07 mar. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2020/03/07/Feminismo-origens-conquistas-e-desafios-no-s%C3%A9culo-21>. Acesso 30 ago. 2021.

LIPPARD, Lucy R. **Seis años**: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madri: Ed. Akal, 2004.

LOPES, Marina Ferreira Belo; LOPES, Juliana Mendonça; CÂMARA, Rafael Santos. MULHERES, ARTE E ESPAÇO PÚBLICO: UMA REFLEXÃO SOBRE O ATIVISMO ARTÍSTICO FEMININO. **PIXO-Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, Pelotas - RS, 2018, 2.7.

LOPES, Silvana Fernandes. Retratos de mulheres na literatura brasileira do século XIX. **Plures Humanidades**, p. 117-140, São Paulo, 2011.

LOPONTE, Luciana. **Pedagogias Visuais do Feminino**: arte, imagens e docência. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.148-164, jul./dez. 2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaio sobre sexualidade e teoria Queer. Belo Horizonte. Editora: Autêntica. 2016.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **O DISCURSO DA “BAIANIDADE” ATRAVÉS DA INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA EM SALVADOR**. 308 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, v. 8, n. 15, p. 74-82, Porto Alegre, 2001.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade**: imagem da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARZADRO, Flavio. Espaço público, arte urbana e inclusão social. **NAU Social**, v. 4, n. 6, p. 169-188, Brasília, 2013.

MASP. Guerrilla Girls: Gráfica, 1985 – 2017. **Museu de arte de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso 13 jul. 2021.

MATOS, Matilde. Etsedron: o Nordeste ao avesso. **Revista Vida das Artes**. Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MIRANDA, Jorge Hilton. **Bahia com H de Hip-hop**. Salvador: s/e, 2014.

MOASSAB, Andréia; REBOUÇAS, Renato. Arte e cidade: construindo territorialidades. In: I Seminário Arte e Cidade (cd-rom). **Anais**. Salvador: UFBA, 2006.

MONIQUE, Andressa. Mural 20 de novembro. Salvador, 22 nov. 2021. Instagram: @moniquegraffiti. Disponível em: <https://www.instagram.com/moniquegraffiti/>. Acesso 27 nov. 2021.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 13–44, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341/3140>. Acesso 10 set. 2021.

MORENA, Margarida. Miradas femininas–mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. In: V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, **Anais**. v. 27, Salvador, 2009.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. As feridas abertas da violência contra as mulheres no Brasil: estupro, assassinato e feminicídio. In: STEVES, Cristina; OLIVEIRA, Susane; ZANELLO, Valeska; SILVA, Edlene e PORTELA, Cristina. **Mulheres e violência: interseccionalidades**. Brasília/DF: Technopolitik, 2017. p.36-49.

NEWBERY, Jessie W. Dicionário de Referências. **Cronologia, Aegis Education**, 2021. Disponível em: <https://aegis-education.com/jessie-w-newbery/>. Acesso: 31 ago. 2021.

NICOLAI, Joe. **Guerrilla Girls**: a igualdade de gênero no universo da arte. UFRGS, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/guerrilla-girls-a-igualdade-de-genero-no-universo-da-arte/>. Acesso 13 jul. 2021.

NOBRE, Suzy Margaret Damasceno. **Arte revolucionária**: a função social da pintura mural. 2011. 83 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Itapetininga, 2011.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

NUNES, Mônica. Obra da artista Criola, pintada em edifício em BH, pode ser apagada por intolerância e racismo. **Conexão planeta**, 23 nov. 2020. Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/obra-da-artista-criola-pintada-em-edificio-em-bh-pode-ser-apagada-por-intolerancia-e-racismo/>. Acesso 25 set 2021.

OLIVEIRA, Diogo. **Lambe-Lambe - À verticalização do Baixo Augusta, Resistência**. 24 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Liana Silvia de Viveiros. **Práxis de política urbana no Brasil**: movimentos e articulações nacionais e internacionais na construção do direito à cidade. 407 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

PARISE, Fernanda Della Flora. **Intervenções artísticas urbanas como resgate à urbanidade na cidade contemporânea**. 111 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento e Projeto Urbano) – Faculdade de Engenharia da Cidade do Porto, Cidade do Porto, 2019.

PEDRON, Vera Lúcia. **A pintura como fonte no ensino em história**: a obra "A negra" de Tarsila do Amaral e a questão racial na contemporaneidade. Caxias do Sul, 2020.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. 1 ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1981. In: FABRIS, Anna Teresa. Portinari e a Arte Social. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro 2005.

PENAMACOR. **A invisibilidade da mulher na história da arte**. Exposição Biblioteca Municipal. 2008. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/53052/a-invisibilidade-da-mulher-na-hist%C3%B3ria-da-arte>. Acesso 11 nov. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

PITA, Isabela. Mural 20 de novembro. Salvador, 22 nov 2021. Instagram: @pitaisaa. Disponível em: <https://www.instagram.com/pitaisaa/>. Acesso 27 nov. 2021.

PLETSCH, L. I. F. **Arte muralista**: olhar além do ver. São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2013/2013_unicentro_arte_pdp_liane_ines_finger_pletsch.pdf. Acesso 11 ago. 2021.

POLITIZE, Artigo Quinto. **Inciso IX – Liberdade de Expressão**. 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/artigo-5/liberdade-de-expressao/>. Acesso: 17 de ago. de 2021.

PROJETO [EM BRANCO]. #TARSILAINSPIRA, São Paulo. 2018. Disponível em: <http://embranco.etc.br/tarsilainspira-simone-siss/>. Acesso 29 out 2021.

PROJETO MURAL. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/projeto.mural/>. Acesso 25 set 2021.

PROJETO TEMPOSTAL. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetotempostal/>. Acesso 22 nov. 2021.

RABINOVITZ, Karina. **O livro de água**. Disponível em <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/o-livro-de-agua.html>. Acesso 07 jan. 2022.

RAGO, Luzia Margareth; MURGEL, Ana Carolina (Org.). Paisagens e Tramas: o Gênero entre a história e a arte. São Paulo: **Intermeios**, 2013.

RAMSÉS, Tiago; SANTANA, Ananda. Abraço Ancestral. **Projeto Mural**, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/projeto.mural/>. Acesso 11 jun. 2021.

RECLUS, Elisée. O renascimento. **GEOgraphia**, v. 1, n. 2, p. 109-135, 1999.

REDAÇÃO REVISTA ABRIL. Quem foi Mãe Stella de Oxóssi, que morreu aos 93 anos na Bahia. **Revista Abril**, 28 dez. 2018. <https://claudia.abril.com.br/noticias/quem-foi-mae-stella-de-oxossi-que-morreu-aos-93-anos-na-bahia/>. Acesso 30 nov. 2021.

REILLY, Maura. Medindo o sexismo: fatos, dados e ajustes. Porto Alegre: **Revista Valise**, v. 7, n. 14, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/36401251/MEDINDO_O_SEXISMO_FATOS_DADO

S_E_AJUSTES_TAKING_THE_MEASURE_OF_SEXISM_FACTS_FIGURES_AND_FIXES. Acesso 14 nov. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Belo Horizonte: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n. 1, 2016.

ROSA, M. L. En la piel de la ciudad y en el corazón de la institución. El grafiti como ejercicio de la libertad en Mujeres Creando, s/d, s/p. **Revista de pensamento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia**. Disponível em: <http://www.provocarte.org/es/portada/sedes/argentina/>. Acesso em 14 nov. 2020.

ROSSA, Walter. Urbanismo ou o discurso da cidade. In: **Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar**, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra p. 477-519, 2015.

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

SALIN, Sara. **Judith Butler e a teoria Queer**. 1º ed. Belo Horizonte. Autentica Editora. 2015.

SALVADOR NOTÍCIAS. Artista pinta “Jardim” nas paredes do Cervantes. 2015. Disponível em: <https://www.salvadornoticias.com/2015/07/artista-pinta-jardimnas-paredes-do.html>. Acesso 23 nov. 2021.

SANTOS, Leandro José dos. **Expressão do corpo feminino negro na mídia impressa brasileira**. Monografia. UNESP/ Araraquara, 2007.

SANTOS, Milton. O centro da cidade do Salvador. **Salvador: Publicações da Universidade da Bahia**, p. 35-63, 2008.

SARMENTO, Rayza. Feminismo, reconhecimento e mulheres trans*: expressões online de tensões. Pelotas - RS: **Pensamento Plural**, n. 17, p. 129-150, 2016.

SÁUL, Tiago Scalvenzi et al. Muralismo: arte, cultura e pós-humanismo. Palmas - PR: **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 15, n. 2, p. 50-77, 2019.

SAUSSET, Damien. **Land Art**. In: L'ABCdaire de l'artcontemporain. Paris: Flammarion, 2003.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 4, n. 52, p. 2-13, Santa Catarina, 2003.

SERPA, Ordep. Salvador 458 anos. **A Tarde**, Salvador, 29 mar. 2007. Caderno Especial, p.02.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, New York, Columbia University Press v. 20, n. 2, 1995.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Elisa Simoni da. Mulheres negras e arte urbana: um diálogo sobre cores e representatividade a partir do grafite. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (**Anais**), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499282965_ARQUIVO_FazendoGenero-oficial.pdf. Acesso 31 out. 2021.

SILVA, Susana Maria Veleda da. Geografia e gênero/geografia feminista-o que é isto?. **Boletim Gaúcho de Geografia**, v. 23, n. 1, 1998.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SORJ, Bila. O feminino como metáfora da natureza. **Revista Estudos Feministas**, p. 143-143, 1992.

SOUSA, Marcia. Salvador ganha mural que purifica o ar. **Ciclo Vivo**. 8 jun. 2021. Disponível em: <https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/salvador-city-forests-mural-purifica-ar/>. Acesso 10 jan. 2022.

STREET ART TOUR FLORIPA. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/streetarttourfloripa/>. Acesso 31 out 2021.

TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TANURE, Milena. A Ocupação Poética Da Karina Rabinovitz. **Leituras Contemporâneas - Narrativas do Século XXI**. Salvador, 2019. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2019/09/05/a-ocupacao-poetica-de-karina-rabinovitz/>. Acesso 07 jan. 2022.

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654). 2018.

TIBURI, Marcia. A diferença entre feminismo e feminino. São Paulo: **Revista Cult**, 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/diferenca-entre-feminismo-e-feminino/>. Acesso 07 dez 2021.

TORQUATTO, Fernanda. Obra da artista Criola feita em fachada de prédio no centro de BH vai parar na justiça e corre o risco de ser apagada. **G1 – MINAS GERAIS**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/11/22/obra-da-artista-criola-feita-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-vai-parar-na-justica-e-corre-o-risco-de-ser-apagada.ghtml>. Acesso: 03 de dez. de 2020.

TRANSCONNECTION. Homosbotransfobia. **Magazine Transgeneros Connection**, 28 ago. 2014. Disponível em: <https://transconnection.wordpress.com/2014/08/28/homosbotransfobia/>. Acesso 13 nov. 2021.

TRIZOLI, Talita. O feminismo e a arte contemporânea – considerações. **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da pesquisa em artes visuais**. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf> . Acesso em: 22 out 2021.

VALENTE, Catarina Martins Carvalho Lourenço. **A street art no feminino: o lugar da mulher na Arte Pública**. 191 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

VALVERDE, M. **A Dimensão Estética da Experiência**. Textos de Cultura e Comunicação, nº37/38. Salvador: Facom-UFBA, dezembro de 1997, p. 47-61. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Valverde-Dimensao_Estetica.pdf. Acesso em: 19 fev. 2021.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História da Cidade do México (1940-1982)**. FFLCH-USP, 2003. Tese de Doutorado.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. **Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina**. 286 f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

UNIVERSA. Voz das ruas: elas celebram a escrita feminina em lambe-lambes nas cidades. 03 out. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/10/03/voz-das-ruas-elas-celebram-a-escrita-feminina-em-lambe-lambes-nas-cidades.htm>. Acesso 11 nov. 2021.

YOUSSEF, Alê. **Baixo Augusta: a cidade é nossa**. 1. ed. São Paulo: Letramento, 2019. 144 p.