

## MULHERES E *GRAFFITI*: EXPERIMENTAÇÕES ETNOGRÁFICAS NO COLETIVO “FREEDAS CREW”

Thayanne Tavares Freitas<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo faz parte da minha pesquisa de mestrado em Antropologia (PPGA-UFPA), que foi uma etnografia sobre as Freedas Crew, um coletivo de mulheres e uma pessoa trans que grafitam na cidade de Belém. Utilizo a experimentação como metodologia e ao me colocar como pesquisadora-aprendiz dialogo com conceitos que perpassam pelas técnicas do corpo e corpografia. Levando em consideração que o *graffiti* aqui abordado tem sua história vinculada ao movimento hip hop norte-americano, as vivências apresentadas estão inseridas em contextos periféricos, relações de gênero, regras de convivência e o uso de meios virtuais para difusão. É um texto que se propõe a problematizar como essas integrantes se articulam enquanto coletivo em relação a cena do *graffiti* paraense.

**Palavras-chave:** *Graffiti*; mulheres artistas; Freedas Crew; gênero; Brasil.

**Abstract:** This article is part of my master's ethnographic research in Anthropology (PPGA-UFPA), about Freedas Crew, a graffiti collective of women and a transgender people placed on the city of Belém (Brazil). Using experimentation as a methodology I placed myself as a learning-researcher and mobilize concepts such as “pervade body” and “corpography”. Considering that the phenomenon of graffiti refers to a history related to the hip hop movement in USA and get spread around the globe I focused on how the “graffiti experiences” are inserted in peripheral contexts, gender relations, rules and the use of digital networks. It is a text that aims to problematize how these members articulate as a collective in relation to a scene of graffiti Pará.

**Keywords:** *Graffiti*, women artists; Freedas Crew; gender; Brazil.

### Introdução

Em determinado dia, possivelmente do ano de 2013, fazia minha passagem cotidiana pela cidade de Belém. Dentro de um coletivo, observava pela janela o movimento e a vida, ora apreensiva, pelo medo rotineiro que mulheres, principalmente negras como eu, estão passíveis a sofrer, ora aproveitando os encantos que a cidade também pode propiciar. Contudo, nesse dia, deixei-me capturar por uma arte colorida jogada num “muro”<sup>2</sup>. Não sei

<sup>1</sup> Doutoranda em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS). Atualmente, é membro do Núcleo em Antropologia Visual (NAVISUAL). E-mail: [thay.tfreitas@gmail.com](mailto:thay.tfreitas@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4128-4989>.

<sup>2</sup> A palavra muro, nesse contexto refere-se a uma categoria nativa pertencente ao mundo do *graffiti*; é o principal local de intervenções artísticas, mais especificamente do *graffiti*. Tem como categoria similar, a palavra “tela”, que pode ser também o muro, uma tela mesmo de tecido, ou até a superfície corporal de alguém.

dizer exatamente qual, muito menos a(o) artista responsável. O que sei é que essa captura costurou em meu transitar urbano o hábito de caçar *graffitis*<sup>3</sup>.

Neste período Belém mostrou-se receptiva ao *graffiti*, por meio de alguns locais dispersos na cidade e, particularmente o viaduto do Entroncamento<sup>4</sup>, o qual virou verdadeira galeria ao ar livre<sup>5</sup>. Diversas(os) grafiteiras(os) mostraram seus trabalhos e, por se tratar de um lugar de ligação entre o Centro de Belém, Icoaraci e Ananindeua, os *graffitis* ganharam a visibilidade da população que ali circula. Além da Avenida Castelo Branco, esquina com a Avenida José Malcher, há o muro da Companhia de Energia do Estado do Pará (CELPA), em que outras(os) grafiteiras(os) realizaram intervenções. Estes foram os lugares que inicialmente me chamaram atenção.

O que despertou a minha curiosidade, também, foi a presença minoritária de mulheres no *graffiti*. Não que elas fossem inexistentes na cena<sup>6</sup> local, mas numericamente pareciam menores, ou simplesmente tinham menos visibilidade. As relações de gênero no *graffiti* são tratadas pela grafiteira Marcely Feliz (2014), em seu próprio trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais; assim como é uma questão problematizada por Viviane Magro (2003) em sua tese de doutorado dentre outras(os) pesquisadoras(res)<sup>7</sup>.

A partir de um levantamento de dados inicial, encontrados em registros audiovisuais disponíveis na internet, a arte de rua revelou um potencial transformador em abordar temáticas que envolvem as minorias, mesmo que sejam praticadas por diversos artistas que transcendem essas realidades. Nesse contexto, o *graffiti* não se torna somente instrumento de

---

3 Utilizo a grafia “graffiti” levando em consideração três pontos que me foram apresentados no campo de pesquisa. O primeiro diz respeito ao não uso da grafia “grafite” na cena local e nacional, sendo inclusive uma palavra que para muitas(os) artistas de rua não designa nenhuma relação com o que é feito na arte de rua brasileira, ou seja, não traz vínculo com o *graffiti* realizado no Brasil perdendo a sua potência quando é utilizada. Segundo, por compreender que o termo faz relação direta com o movimento hip hop americano, aproximação que muitas(os) praticantes, principalmente as(os) que fiz contato durante a pesquisa, preferem adotar, fazendo com que esta palavra faça parte de um arcabouço de termos também em inglês que cercam a prática do *graffiti*. E por fim, por compreender que por mais que o *graffiti* aqui apresentado, seja uma prática que difere da habitualmente realizada, ela se configura ainda assim como *graffiti*, pois em diversas situações que envolvem atividades com uma perspectiva social, como pintar em ONG ou em atividades com caráter social, fazem parte da atuação do *graffiti* nas comunidades e periferias do país.

<sup>4</sup> Complexo viário que liga as cidades de Belém e Ananindeua, além de dar acesso ao Distrito de Icoaraci.

<sup>5</sup> “E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de captura, armado com o que Boyer chamou de armadilhas do pensamento que mantêm vítimas, por algum tempo, em suspensão?” (Alfred Gell 2001: 190). Destaco que por mais que passasse de ônibus diante dos *graffitis*, às vezes, em velocidades que dificultavam a apreciação, outras vezes, mais lentamente e com a possibilidade de observar as imagens de forma mais atenta; o próprio passar cotidiano por entre essas visualidades permitiu que fossem se construindo imagens de temporalidades distintas em minha cabeça. Como que “suspensa” por essa armadilha, mesmo em movimento, parecia parar forçosamente diante de tais imagens.

<sup>6</sup> É o conjunto de grafiteiras(os) que movimentam o *graffiti* em determinada região/local e a rede construída a partir dessa interação.

<sup>7</sup> Vívian Silva (2008), Luiza Herse (2012; 2013), Antonio Leite (2013), Telma Machado (2011) e Paula Silva (2012) que estudou outro elemento do Hip Hop, o break.

resistência feminina, mas traz referência a todo o tipo de diversidade étnica, religiosa, de gênero, de posicionamento político, dentre outros.

No final de 2014, Mic uma artista visual e grafiteira paraense, ofereceu para o público feminino uma oficina de *graffiti*. Essa oficina tinha como principal eixo as práticas do *graffiti* e uma relação política por meio dos feminismos. Conseguiu reunir aproximadamente 15 mulheres durante dois meses de aprendizados teóricos e práticos. Fui umas dessas participantes.

Já na apresentação da oficina de *graffiti*, escolhi me identificar como estudante em busca do acesso a pós-graduação e que estava ali não só para aprender a arte, mas para realizar uma pesquisa. Concluí que esta seria uma boa forma de aproximação, pautada em um estreitamento honesto e ético. Como adentrei à experimentação (Wacquant, 2002) por meio de uma oficina, onde as demais participantes também eram aprendizes, de uma certa forma todas iríamos experienciar (Roy Wagner, 2012) a “cultura” do *graffiti* de maneira iniciática<sup>8</sup>.

Ao entrar na oficina, a única certeza que eu tinha é que esse momento de aprendizado não só me traria conhecimentos técnicos e morais do *graffiti*, mas me apresentaria a “cena” a partir das interações que construiria com as demais mulheres aprendizes e, posteriormente, com a aproximação às artistas experientes em atividades esporádicas. O campo se mostrou fluido quando exigiu a construção e reconstrução das minhas posturas enquanto pesquisadora/aprendiz. Não há nesta pesquisa “dados de campo”<sup>9</sup>, e sim, uma etnografia pautada no relacionamento com artistas que se mobilizaram para grafitem juntas.

Com o passar do tempo, percebi que a presença de dispositivos de registro, seja fotográfico, seja de vídeos, eram cruciais nas ações realizadas e não se limitaram à oficina. A presença de celulares, máquinas fotográficas compactas e semiprofissionais são vistas com frequência no ato das intervenções, até mesmo como tática contra a efemeridade do *graffiti* (Diógenes, 2015). Utilizam-se estes mecanismos para documentar e fazer com que aquela imagem perdure, nem que seja em um ambiente virtual, como as redes sociais digitais, bem como fazer com que aquela arte seja conhecida e reconhecida por outros que pertencem à cena local, mas que, por estar vinculada à internet, alcança um público muito maior. Nesta perspectiva é possível verificar que o campo etnográfico também se desdobra nesta proporção, trazendo outras nuances sobre a dinâmica do *graffiti*.

<sup>8</sup> Em outros textos, explico melhor a metodologia adotada, fincada na experimentação (Freitas 2017; Freitas e Bonfim, 2016).

<sup>9</sup> Dialogando com a pesquisa de Gadelha (2016): “Ah, nada de sucumbir ao velho jargão “objetive os dados!”, pois nada se encontra dado ou à espera de ser achado e decodificado. Em processo de criação, tanto pesquisador e pesquisadora como o/a artista e, aqui, o pesquisador-artista, se atualizam e virtualizam conjuntamente com aquilo que lhes afeta [...]”. (Gadelha, 2016, 09).

Para este escrito retomo o campo de pesquisa realizado com as Freedas Crew abordando sobre como essas integrantes<sup>10</sup> se relacionaram com a cena de *graffiti* paraense. Trago parte da etnografia que apresenta como essas integrantes se depararam com desafios que envolvem argumentos sexistas, mas para além disso, como essas artistas apreenderam técnicas (corporais) e moldaram seus olhares ao ver uma cidade de maneira diferente.

### **O *graffiti* enquanto Movimento *Hip Hop***

No campo de pesquisa que desenvolvi no mestrado, aos poucos foi surgindo uma característica que já aparecia na literatura sobre *graffiti*, mas que em contato com as interlocutoras e espaços em que grafiteiras e grafiteiros interagem, foi possível perceber o elo com a história do hip hop norte-americano. Identificar o *graffiti* como pertencente aos elementos (*break, mc, dj e graffiti*) que formam o movimento (Magro, 2003; Fragoso, 2011) é uma fala comum entre seus adeptos(as) e na “cena” paraense este fator se mostrou presente.

Em Belém do Pará, assim como em outros locais, estes elementos foram apropriados em diálogo com o movimento *punk* (Feliz, 2014). De maneira semelhante ao hip hop norte-americano desenvolvido em áreas periféricas das cidades (Castleman, 1982; Magro, 2004), esses elementos encontraram nestes espaços ambientes propícios para se desenvolver, por meio de encontros juvenis, como as batalhas de MC, encontros para trocas de cadernos/*blackbooks*<sup>11</sup> e *stickers*<sup>12</sup>, geralmente ocorridas em espaços públicos, como algumas praças da cidade.

Outra característica que se mostrou comum, tanto na literatura sobre o tema quanto na observação/experimentação foi a predominância masculina no *graffiti* (Magro, 2003; Campos, 2007; Moreno, 2011; Feliz, 2014). É um elemento esperado, pois tanto o movimento *hip hop* quanto o *graffiti* estão inseridos em uma estrutura maior da sociedade, que identificam e organizam, atuações e espaços a partir de um olhar sexista. Portanto, o *graffiti* não seria uma atividade para mulheres, já que se desenvolve em espaços públicos e requer habilidades para enfrentar os perigos inerentes a sua prática (Figueiredo, 2019; Machado, 2011). No entanto,

<sup>10</sup> Os nomes das integrantes foram substituídos por pseudônimos escolhidos pelas próprias interlocutoras. Porém, os nomes de outras grafiteiras que são citadas durante o texto tiveram seus nomes reais exibidos.

<sup>11</sup> *Sketchbooks* ou *blackbooks* são cadernos que podem ser usados pelas(os) próprias(os) grafiteiras(os) para desenvolver técnicas de desenhos, personagens – aprimoramento –, ou são trocados momentaneamente com outras(os) artistas para que sejam desenhados.

<sup>12</sup> *Stickers* são adesivos elaborados (seja manual ou impresso) pelos próprios grafiteiras(os), apresentando seus personagens e bombs. Eles têm a função de serem espalhados pela cidade ou trocados com outras pessoas em rolês, mutirão ou em outras ocasiões nos quais eles se encontram. Situações variadas também são visíveis, como a confecção e venda dos adesivos.

Ganz (2006) já apontava a presença de mulheres na vanguarda do *graffiti* que eram invisibilizadas não por falta de técnica ou ousadia, mas por serem numericamente inferiores.

Na década de 1990 em território paraense, um aspecto que foi crucial, segundo várias grafiteiras, para que outras mulheres fossem impulsionadas a fazerem *graffiti* foi a presença da grafiteira Dninja (natural de Minas Gerais) em um evento promovido pela prefeitura de Belém da época (Flavia Cortez 2016). No decorrer do texto e no desenvolvimento da pesquisa é perceptível que a atuação de mulheres no *graffiti* é um fator fundamental para que outras mulheres se sintam encorajadas a também se inserirem nessa arte.

No *graffiti*, assim como no movimento hip hop, é comum que grafiteiros e grafiteiras se organizem em grupos ou as chamadas *crews*, que é uma maneira de organização em que suas (seus) integrantes assinam com um nome comum e desenvolvem ações em conjunto, variando entre atividades autorizadas ou não. Muitas destas organizações são consideradas como uma espécie de família, criando vínculos e afetividades. Porém existem casos de artistas que atuam de maneira individual, se encontrando com outras(os) artistas nos momentos de socialidades, como os chamados mutirões ou em outras situações adversas.

Nos dois anos de pesquisa, os mutirões de *graffiti* foram mais frequentes e desta forma, foi possível compreender como ele está diretamente ligado ao conceito de origem do movimento hip hop.<sup>13</sup> São eventos organizados coletivamente em parceria com as comunidades que receberão a pintura. Consiste em uma pintura coletiva de algum espaço determinado, que pode ser o muro de uma escola, por exemplo, ou paredes de residências e dentre outras opções. Ao mesmo tempo que ocorre a pintura, em sua maioria, o evento é embalado ao som de rap e reggae, algumas vezes com a presença dos outros elementos do movimento, como: *dj, mc, b-boys/b-girls*. O mutirão de *graffiti* é compreendido como uma atividade que tem um caráter social de transformação (Celso Gitahy, 1999; Paula Silva, 2012), pois a mudança vai além dos muros pintados e alcança crianças e adolescentes podendo trazer novas expectativas que envolvem a arte e o *graffiti*.

### **A oficina de *graffiti*, as Freedas Crew e as primeiras intervenções na rua**

A minha primeira interlocutora foi Mic, artista plástica e grafiteira, após indicação de um amigo, quando soube da minha proposta de pesquisa para o mestrado. Aproveitei que a

---

<sup>13</sup> O movimento hip hop, assim como várias outras manifestações populares, é profundamente marcado pela negritude e a diáspora africana. Trouxe essa reflexão e uma possível relação entre o *graffiti* e as religiões de matriz africana em outro lugar (Freitas, 2020).

sua casa-ateliê, Sopro, estava aberta para visitação e fui até o local para conhecê-la e conhecer o seu trabalho. Ocasão que pude perceber que o ambiente   construído não somente com a intenção de vendas de obras de artes, indo além de trocas materiais ou econ micas. Sua atmosfera dava condições para trocas imateriais e simbólicas.

No Sopro tivemos uma conversa, informei o meu interesse em investigar o *graffiti* com mulheres em Belém. Mic mostrou-se disponível para futuros contatos. Logo em seguida, solicitei amizade em uma rede social digital<sup>14</sup> e pude acompanhar melhor as a es da artista e de sua rede de conhecidos. Alguns dias depois uma oficina só para mulheres foi oferecida por Mic. A idealização da oficina surgiu como resposta a um evento nacional de *graffiti*, realizado em 2014, no centro de Belém: o Reduto Walls<sup>15</sup>. Nele, alguns artistas de diversos estados foram convidados para a elabora o de um painel<sup>16</sup> e, entre os convidados, havia poucos paraenses. A única mulher presente foi uma grafiteira que atua juntamente com mais um artista, assinando o Acidum Project (do Estado do Ceará), o que a princípio não ressalta sua condi o de g nero.

A falta de uma presença paraense mais democrática (por meio de seleção ou inscri o no evento) e de uma maior participa o de mulheres neste evento, motivou Mic a criar a oficina e diversas ocasiões de intera o com mulheres que tinham interesse na arte urbana, mais especificamente no *graffiti*. Esse foi o caminho que a artista encontrou também para colaborar com o fortalecimento dessas mulheres na vivência com a rua, além de encontrar novas companhias para intervenções e performances.

Em pouco tempo muitas mulheres demonstraram interesse e as 15 vagas foram preenchidas. A inscri o se dava por meio de um valor simbólico direcionado à compra de alguns materiais básicos para as aulas iniciais, como: lápis, papel A4, rolinhos, pincéis, tintas à base d'água etc. O *spray*<sup>17</sup> foi solicitado para as participantes, após alguns dias de aulas práticas. Sendo assim, a "Vivência para Mulheres" reuniu aproximadamente 9 pessoas (das 15 inscritas), durante dois meses, no Ateliê Sopro, totalizando 4 encontros. A oficina foi uma mistura de conhecimentos teóricos e práticos que circundaram o manuseio do *spray*; a cria o

<sup>14</sup> Ao citar rede social digital, me refiro às plataformas de comunica o e interatividade multim dia, possíveis de serem acessadas por meio de computador ou aplicativos em celulares. Alguns exemplos são *facebook*, *instagram* e *whatsapp*.

<sup>15</sup> Mais detalhes sobre o evento ocorrido em 2014, disponíveis em: <<http://serhurbano.com.br/reduto-walls-primeiro-encontro-nacional-de-arte-urbana-do-para>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

<sup>16</sup> Refere-se ao conjunto de *graffitis* em um muro.

<sup>17</sup> *Spray*   a lata utilizada no *graffiti* que exp le tinta sob pressão, a partir de um mecanismo interno.

de personagens<sup>18</sup>, *tags*<sup>19</sup> e *bombs*<sup>20</sup>; o como fazer *stencils*<sup>21</sup> regras que existem na rua, como evitar atropelar<sup>22</sup> outras intervenções, tanto *graffitis* quanto *pixações*<sup>23</sup>.

Logo nesses primeiros momentos de campo, percebi a importância da construção das personagens, pois alguns dos principais exercícios foram os de elaboração de ilustrações e de desenvolvimento de desenhos, tanto de *tags* quanto de imagens que pudessem ser posteriormente futuros personagens. Todo o processo de aprendizagem, inclusive das regras que circundam a cena do *graffiti*, foram repassadas, por meio de diversas formas de imagens e aparatos audiovisuais.



Figura 1: Foto: Diana.

<sup>18</sup> Ilustração desenvolvida pela(o) grafiteira(o) e que contém características (técnica, traço, cores, estética...) que são associadas ao estilo de seu autor.

<sup>19</sup> Assinatura estilizada da(o) grafiteira(o), geralmente é um pseudônimo.

<sup>20</sup> *graffitis* em forma de letras (gordas) ou personagens. São feitos sem autorização e por isto são de rápida execução.

<sup>21</sup> Técnica realizada com um papelão ou lâmina de raio-x, com cortes em formatos variados, sobre a qual um jato spray é lançado, ultrapassando os recortes e deixando a imagem na superfície.

<sup>22</sup> Realizar um *graffiti* sobre outro já existente, realizado por outra(o) grafiteira(o) ou *crew*. Isso ocorre também com a *pixação*.

<sup>23</sup> O termo *pixação* foi grafado com “x”, por levar em consideração a categoria nativa, de acordo com o exposto em Alexandre Pereira (2005), Naigleison Santiago (2011), Celso Gitahy (1999) e Glória Diógenes (2014). Apesar de não haver pretensão em aprofundar a discussão sobre *pixação* e muito menos contribuir para a dualidade em que muitos autores insistem em manter entre *pixação* e *graffiti*, utilizo esta grafia para diferenciá-la da forma ortográfica oficial, presente em dicionários, por compreender que estes conceitos dicionarizados, muitas vezes, vão ao contrário do que significa o ato de *pixar* para a cena.

O encerramento da oficina ocorreu com a realização de um mutirão em um colégio público, no qual reuniu diversos artistas da “cena” paraense, alunos e professores da instituição, o objetivo do evento era revitalizar o muro do colégio através do *graffiti*.

O *graffiti* é uma arte que passa a mensagem no ato de sua concepção. O retorno é quase imediato, muitas pessoas serão alcançadas por aquela mensagem, das mais diversas formas. Este alcance é perceptível antes mesmo da intervenção finalizada, seja pelo apoio e palavras de incentivo ou agradecimento, seja por críticas e ofensas. Nesta ocasião, tivemos interação com alguns alunos do colégio que reagiram de maneira positiva em relação a pintura deste ambiente escolar. É possível inferir que a pintura não só foi vista como revitalização do espaço, mas como um diálogo mais aproximado a cultura juvenil. Todas essas questões intensificaram a vontade de pintarmos juntas e o próximo passo foi dado logo em seguida com a formação da *crew*.



Figura 2: Personagens femininos em um mutirão de graffiti. Foto: Thayanne Freitas.

Após uma votação coletiva, o nome da *crew* foi escolhido e passou a se chamar Freedas Crew. É uma espécie de anglicismo, com a junção da palavra *free* com o primeiro nome de Frida Kahlo, a qual se tornou nossa principal inspiração<sup>24</sup>. Além disso, o termo *crew*

<sup>24</sup> Para ter acesso a um texto mais informal sobre a criação da *crew*, consultar Freitas (2015) artigo publicado na Revista DR intitulado “Freedas Crew: mulheres livres para pintar”.



surgiu após as aulas da oficina, ao aprendermos que a categoria é usada comumente nos nomes de coletivos de *graffiti* e do movimento hip hop de modo geral.

Portanto, desde a criação do nome, o grupo passou a se organizar como coletivo, realizando ações e participando dos processos criativos em conjunto. Logo, a página da *crew* e um grupo virtual foram criados no *facebook*. Dessa forma, os muros poderiam ser divulgados e a articulação com as integrantes – em prol de novas intervenções na cidade – poderia fluir com mais facilidade. A *crew* prioriza fazer intervenções em locais autorizados pelos proprietários, fazendo com que a negociação exponha a existência de artistas mulheres.

Após a sequência de escuta das minhas interlocutoras e a convivência que tive com elas, é possível identificar um perfil de mulheres. Diante disso, são mulheres de 23 a 42 anos; das(os) seis estudadas(os), quatro moram em periferia; todas(os) as(os) integrantes possuem, ou tiveram acesso universitário (inclusive, bolsista parcial do Programa Universidade para todos – PROUNI - o que reforça o quanto os programas de ampliação do acesso ao nível superior foi e é importante para muitos jovens), seja cursando, concluído ou mesmo desistido de algum curso superior; das cinco, quatro responderam como se identificam etnicamente, constando duas pessoas brancas, uma parda<sup>25</sup> e uma negra.

As Freedas Crew de maneira geral utilizam o *graffiti* para abordar temáticas importantes e que reforçam a presença de mulheres na cena do *graffiti*. Ao trazer personagens femininos em sua composição artística, contribui para a criação de um repertório pictórico que intensifica a presença desse feminino instável e de múltiplos corpos. Essa multiplicidade é encontrada inclusive na sua formação ao ser composta por quatro mulheres e uma pessoa trans. Atualmente, após flutuações e reconfigurações em sua composição as integrantes são Naná, Diana, Bisteka, Isa, L.W. e Petit.

---

<sup>25</sup> Esta resposta, em especial, foi cedida levando em consideração a opção a qual a interlocutora escolhe quando necessita preencher algum documento burocrático.

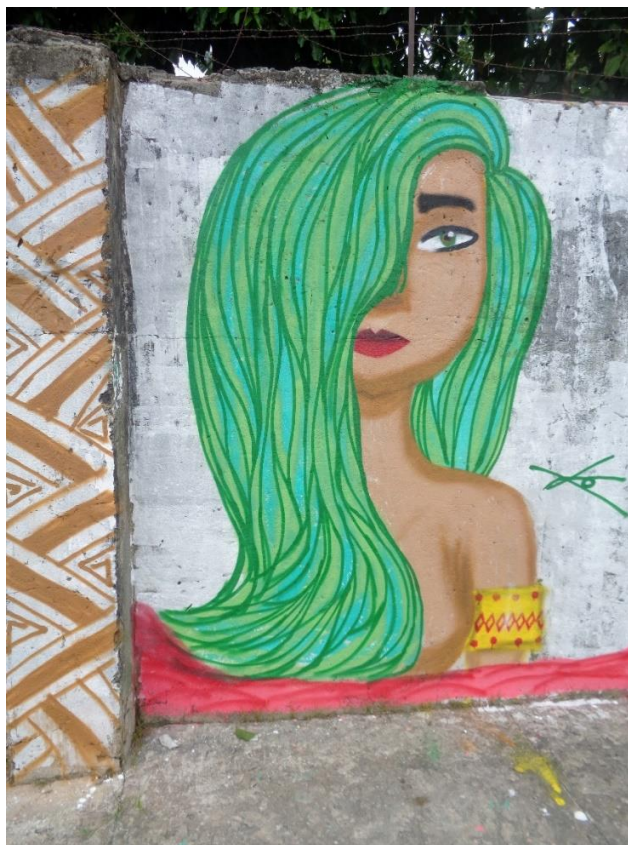


Figura 3: Personagem da Diana. Foto: Thyanne Freitas.

No caso das Freedas, foi essencial a presença de outra mulher grafiteira para que elas se encorajassem a fazer *graffiti*, mesmo quando elas já conheciam algum grafiteiro anteriormente. Conhecer outra mulher que pratica esta arte sinaliza para a interessada que o *graffiti* é possível também para ela. Esse tipo de situação foi apontada por algumas interlocutoras, como a Naná. Ela trouxe em sua fala que apesar do seu relacionamento com um grafiteiro na época, com quem acompanhava os eventos de *graffiti*, foi somente com o incentivo de uma amiga grafiteira que ela conseguiu enfrentar seus medos e encarar os muros com o *graffiti*: “Bora Naná! Tem que pintar, tem que ter mais mulher no muro. Bora ocupar a cidade! Tudo nosso, nada deles!” relembra Naná quando Mina<sup>26</sup> a chamou para pintar.

Lachmann (1988) afirma que conhecer alguém que já faz *graffiti* é um fator importante para posteriormente desenvolver uma carreira. O sociólogo também percebeu o sexismo encontrado na ideologia do *graffiti*, principalmente por conta da época em que a pesquisa foi feita (nos primórdios do *graffiti*), na qual sua principal manifestação eram os

<sup>26</sup> Mina Ribeirinha é uma das grafiteiras pioneiras na cena paraense. Para saber mais sobre o seu trabalho no *graffiti* e no movimento negro, consultar seu perfil no *facebook*: <<https://www.facebook.com/minaribeiro.23>>.

bombardeios<sup>27</sup> nos vagões de trem. Em sua pesquisa, os grafiteiros relatavam que o *graffiti* era uma atitude incompatível para as mulheres devido a periculosidade do ato. Mas ao trazermos para o contexto do meu campo e para o *graffiti* contemporâneo, percebemos que mesmo com as transformações ocorridas, as quais agregaram novos espaços e suportes, as mulheres ainda não são reconhecidas como capazes.

O *graffiti* tem alcançado outras temáticas, que historicamente enquanto movimento hip hop já traziam características que representavam as minorias sociais como, afirma Magro (2003), para discussões sobre relação de gênero, feminismos e visibilidade da mulher. Sobre isto, posso mencionar que as Freedas participaram de dois eventos em que houve uma preocupação em relação ao espaço da mulher como praticante da arte de rua. O primeiro foi um mutirão em comemoração ao aniversário de uma *crew*: nesta ocasião, reservaram uma parte do muro para as mulheres. Já no segundo evento denominado “1º Encontro de minas no muro”, a intervenção foi articulada, havendo a disponibilização do muro e o provimento de alimentação para as convidadas. O painel foi realizado somente por mulheres, duas delas, inclusive, participaram de uma das oficinas ofertadas por Mic e, após o aprendizado, formaram a “Vida Loka Crew”. No painel, continham algumas expressões da arte urbana como o uso de *stencil* e de lambe-lambe, interagindo com os demais *graffitis*.



Figura 4: Grafiteiras em um mutirão de graffiti. Foto: Thayanne Freitas.

<sup>27</sup> Bombardeio se refere ao ato de fazer bombs nas ruas.

Gostaria de ressaltar também as diferenças entre pintar com grafiteiros e grafiteiras. Enquanto grupo, tivemos várias experiências que trouxeram esses aspectos de forma bem evidente e o quanto essa relação de gênero afeta o processo criativo das artistas. Houve casos, por exemplo, em que alguns grafiteiros questionaram suas técnicas, sua personagem, interferindo no seu fazer. Uma frase de um grafiteiro, ficou icônica para nós: “Está bacana, mas precisa evoluir”. Este tipo de interação revela o quanto as relações de poder estão imbricadas no *graffiti*, pois alguns grafiteiros se sentem à vontade para propor mudanças ou verbalizar avaliações em relação ao *graffiti* executado por mulheres, colocando-as constantemente na posição de aprendiz por mais que este não seja a posição assumida por elas.

Sobre esse aspecto, Bisteka em sua entrevista relata o quanto essas situações foram presentes em seu início no *graffiti*, no qual ocorreu antes da oficina e das Freedas Crew:

No início, as primeiras vezes que eu fui começar a pintar foi tudo de boa. Só que aí, como eles já grafitam há muito tempo, tem sempre aquela história... de ver a técnica: ‘Ah, ajeita isso! Ah, ajeita aquilo!’. E aí, surgem alguns conflitos (Bisteka, 2016).

Mas quando indagada sobre o incentivo de seu companheiro, um grafiteiro já com bastante experiência, Bisteka afirma que seu parceiro lhe incentivou quando a ensinou técnicas de desenho, além de algumas latas cedidas. Na época a interlocutora não tinha referências de mulheres grafiteiras porque as artistas que pintavam estavam distantes da rua, como a Cely, que estava saindo da sua crew (Cosp Tinta, na época). Já Drika não saía com frequência para pintar na rua, e Mina estava envolvida com restauro, passando um tempo sem grafitar. Com o companheiro distante da cena e o desconhecimento a respeito de outras mulheres no *graffiti*, Bisteka só foi finalmente encarar um muro após a oficina da Michelle.

Outra integrante também trouxe em sua fala o quanto alguns grafiteiros interferiram no seu *graffiti*, não só oferecendo instruções, mas alterando efetivamente seu *graffiti* sem autorização prévia. Diana relata sobre algumas situações que ela vivenciou:

Já teve gente falando como eu deveria fazer minha personagem, as técnicas que eu deveria usar, o que eu tava fazendo era errado; não queria me dar essa liberdade de fazer a personagem do jeito que eu quero. Porque tem alguns pontos do meu desenho que significam muito pra mim, alguns traços, linhas, principalmente as linhas do cabelo de minha personagem.... Já teve a correção do meu desenho, ele já foi modificado sem eu saber, ficou totalmente diferente do que eu fiz. Foi uma situação muito ruim ver o meu desenho corrigido por outra pessoa, isso me afetou muito como artista e como pessoa, não é uma maneira correta de agir com qualquer profissão, principalmente quando envolve uma criação muito pessoal. Acho que o artista sempre corre o risco de não agradar as pessoas com sua arte,

por mil motivos, mas isso não dá direito a ninguém de se apropriar da criação de alguém (Diana, 2016).

A partir de alguns relatos é possível perceber o quanto as relações de gênero são complexas e atravessam a atuação e inserção dessas mulheres na cena do *graffiti* paraense (problemática que rompe fronteiras geográficas). Na dissertação da Ana Figueiredo (2019), a autora aborda este ponto, no qual o *graffiti* reproduz estruturas sociais hierárquicas que produz uma masculinidade supostamente superior implicando em submeter o outro – feminino –, a tudo que remete a inferioridade. Partindo dessa perspectiva o *graffiti* feito por mulheres não alcançará a qualidade necessária para ser aceito por seus pares homens.

Não é despreziosamente que Mic passou a articular várias ações que tenham como foco mulheres com interesse em se expressar por meio do *graffiti*. Todas as oficinas foram promovidas no sentido de favorecer ao aparecimento de outras mulheres interagindo com a rua artisticamente e se posicionando politicamente.

Destaco que o movimento de mulheres na arte de rua, nos últimos anos, tem tido um crescimento considerável. A partir do acompanhamento frequente que realizo nas redes sociais digitais, inclusive interagindo com grafiteiras de outros estados, verifiquei que é uma articulação nacional e quiçá mundial, principalmente quando vejo o fluxo de notícias, em meio virtual, sobre a atuação de mulheres na Índia, no Iraque e no Quênia<sup>28</sup>, por exemplo.

Atualmente existem articulações que envolvem um número considerável de mulheres, como eventos específicos para estas artistas. Vale ressaltar que muitos destes encontros são pensados por mulheres e para mulheres, o que garante um olhar direcionado às necessidades próximas das suas realidades, como o fato de serem mães solo e que seus filhos geralmente as acompanham. Um evento com este suporte é o “*graffiti Queens*”, que teve como primeira edição em 2019 na cidade de São Paulo (no qual homenageou a artista chilena ACB, falecida em 2006). Pude acompanhar de perto a articulação das organizadoras, durante o evento, por ter sido selecionada para participar como grafiteira. Neste evento participaram em torno de cem artistas. Além deste evento existem também o “Cem Minas na Rua”, evento que reuniu mais de 100 mulheres também em São Paulo. E “O Delas”, evento que ocorre em Belo Horizonte organizado pelo coletivo de mulheres Minas de Minas.

### **Técnicas, criação e veiculação de imagens em meio virtual**

<sup>28</sup> Acompanho via *instagram* uma página de mulheres grafiteiras no Quênia. Para saber mais, consulte e siga a página <https://www.instagram.com/graffitigirlskenya>.

Fazer *graffiti* consiste em não só pintar e interagir com outros artistas ou materiais, mas equivale também na apreensão de técnicas, regras de convivência e veiculação de imagens em meios virtuais.

O *graffiti* enquanto cultura, é visto como uma atividade que caminha entre “a convenção e invenção” (Wagner, 2012). Assim, conforme já relatei, a prática do *graffiti* por ser considerada de certa forma uma cultura desviante (Becker, 2008), a sua prática vai se contrastando em relação a outros ambientes sociais. Portanto, o *graffiti* pode ser considerado como uma cultura da rua, das periferias e como forma de resistência e voz dessas pessoas subalternizadas. É nessa concepção que digo que essa cultura agrega técnicas, ideologias, práticas, regras e formas de organização.

O *graffiti* está embebido em técnicas o tempo todo, basta um pouco de observação e de conhecimento sobre alguns instrumentos usados para identificar padrões de uso e as múltiplas possibilidades de variações. Do simples manuseio de materiais para a criação do *graffiti*, até a procura de muros, existem características que são comuns a essas ações. Não são só técnicas voltadas aos instrumentos usados, mas as técnicas do corpo são desenvolvidas e apropriadas de diversas maneiras. Enfatizo ainda que tais técnicas estão imbricadas em um entrelaçado de moralidades que perpassam o *graffiti* e o movimento *hip hop*. Neste escrito trago algumas técnicas, gambiarras, moralidades e como foram criadas redes virtuais com as imagens dos *graffitis*, pois a *internet* funciona como um “campo de atuação adicional” (Ganz, 2004).

As técnicas do *graffiti* são adquiridas muro após muro, seja através de instruções direcionadas, como as que vimos no decorrer deste texto partindo das(os) artistas experientes para as iniciantes, seja na repetição de movimentos observados a partir das diversas intervenções mediadas por interações com outras(os) artistas e, até mesmo por recursos audiovisuais disponíveis na *internet*. Aqui me refiro às técnicas do corpo como decisivas para criar uma habilidade no controle da lata de *spray*, um dos principais instrumentos para essa intervenção artística.

Os dedos precisam ter força, leveza e agilidade para que os traços ganhem a forma desejada para os momentos variados. Com a repetição desses movimentos a mão se exauri, fazendo com que a artista perceba os limites do seu corpo. Eis que a técnica do corpo apresenta a sua importância para a execução do *graffiti*. O corpo se apresenta em equilíbrio com o material utilizado, construindo um conjunto relacional entre técnicas e técnicas do corpo (movimento, disposição) (Maus, 2003). Para além disso, a corpografia esteve presente aos moldes de Nascimento (2016), isto é, o corpo no espaço urbano criando fluxos de

deslocamentos imprimindo sua presença e reconfigurando espaços, percorrendo e produzindo novas imagens.

Porém, ao se deparar com instrumentos que não habilitam tanto a técnica quanto as técnicas do corpo, é possível adaptar a ferramenta para que ela faça o que o corpo não foi capaz de fazer. Quando uma das metas é ter um traço fino, por exemplo e o conjunto de movimentos da mão não é suficiente para que este risco seja como o desejado, busca-se adaptar o *cap* através das gambiarras com outros materiais.

Muitas grafiteiras preferem desenvolver novas técnicas e gambiarras para a elaboração de traços mais precisos, no lugar de simplesmente entrarem em uma suposta disputa com os homens para a elaboração desse tal traço perfeito. Na imagem abaixo, Naná traz um *cap* transversal (modelo de bico que possui um dispositivo que pode rotacionar, possibilitando novos traços) e uma agulha acoplada por um plástico derretido. Esta adaptação é um dos artifícios utilizados para o estreitamento da saída da tinta e assim proporcionar um risco cada vez mais fino.

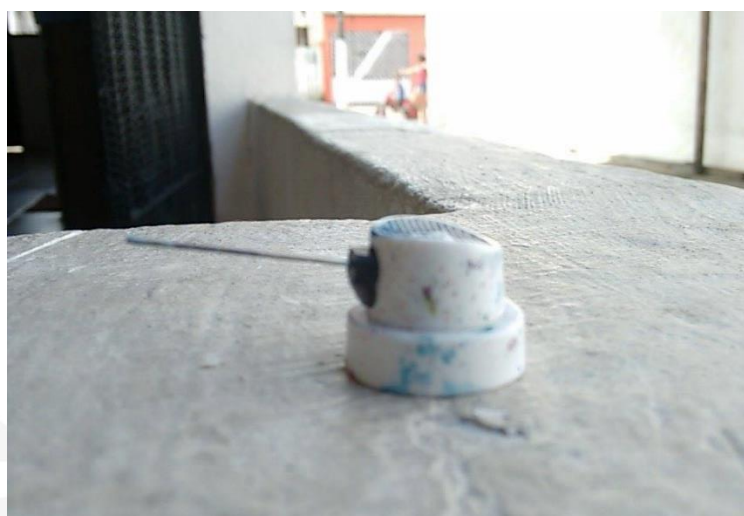


Figura 5: Cap transversal com agulha de seringa. Foto: Naná.

É muito comum encontrar na cena, grafiteiras(os) que utilizam um pedaço de papelão ou uma superfície semelhante para isolar o jato de tinta para uma área desejada. Assim, a tinta se desloca da maneira como (a) o artista deseja, em alguns momentos auxilia o preenchimento de alguma área, em outros momentos direciona a um risco reto e em outros faz o chamado “recorte”. Selecionei uma imagem que retrata tal utilização.



Figura 6: Michelle utilizando um pedaço de papelão para isolar o local de intervenção. Foto: Acervo pessoal da Michelle Cunha.

Além das gambiarras apreendidas de acordo com as necessidades e situações vivenciadas, existem outras técnicas do corpo que surgem no decorrer desta adaptação à prática do *graffiti* e se refere ao olhar e a busca de locais para pintura. Uma das principais mudanças que me ocorreu a partir do momento que escolhi experienciar o *graffiti* foi a potencialização do olhar. A cidade deixou de ter o mesmo significado após a aproximação com a arte urbana. No grupo que temos no *whatsapp* algumas vezes trocamos mensagens sobre muros vistos em algum trajeto, seja próximo a residência de uma das integrantes ou no percurso feito de ônibus. Esse tipo de prática e avaliação de espaços em meio urbano é constante e está diretamente relacionada com a vontade de pintar. Os muros passaram a chamar mais atenção, não só aqueles que trazem *graffitis* novos, atropelados e renovados, mas principalmente aqueles que não tem nenhuma intervenção, que são lisos, pintados e em uma localização com bastante fluxo de pessoas e automóveis. Essas características não são regras obrigatórias para que finalmente ocorra um *graffiti*, porém esse é o perfil de muro que atrai um maior número de grafiteiras(os).

Desde então, passou a ser comum em uma viagem cotidiana de transporte público uma caçada a lugares atrativos (como os descritos acima). Independente de sua localização ser no centro da cidade ou na periferia, esses muros recebem uma atenção maior. E quando algum é visto, seja qual for a integrante, assim que tem oportunidade comunica para as demais componentes do coletivo sobre a localização do muro e o próximo passo é tentar contatar com o proprietário.



Em outras situações, o muro não está em uma localização com grande fluxo de pessoas e veículos, não possuindo nenhuma linha de ônibus no perímetro, por exemplo. Neste caso os motivos passam a ser diferentes. Um deles é que o foco da visibilidade deixa de ser qualquer pessoa que passar, mas um público específico, a cena do *graffiti*. É preciso deixar marcas na cidade e a mensagem de que você está em atividade, representando sua *crew*, exercitando, desenvolvendo seus traços e de certa forma ocupando espaços e conquistando territórios.

O painel a seguir é um exemplo desse tipo de muro em ruas com pouco fluxo. Foi realizado em um conjunto habitacional localizado no bairro da Marambaia – em Belém. A temática foi escolhida em conjunto e seriam imagens da história paraense passada e recente. Neste sentido, a figura de mulheres indígenas e o personagem de Bisteka mencionando a Revolta da Cabanagem fizeram a composição do painel. Nesta ocasião Naná efetivamente passou pelo ritual de iniciação e desde então passou a integrar o coletivo.



Figura 7: Painel regional das Freedas Crew no Conjunto Euclides Figueiredo - Marambaia. Foto: Thayne Freitas.

Falar de *graffiti* é falar de imagens distribuídas em diversos locais da cidade, seja em forma de *bomb* ou personagem, os *graffitis* como arte e/ou como protesto, comunicam entre si e passam mensagens para quem se sensibilizar com as cores, traços e letras. Uma pesquisa sobre essa arte urbana sem que houvesse os registros dessas imagens, seria empobrecida, caindo em uma descrição incapaz de dialogar com os aspectos visuais que circundam o *graffiti* – lembrar, por exemplo, o trabalho de Castleman (1982), que está repleto de fotografias.

Em todo o percurso desta investigação, fui movida pelos registros de imagens fotográficas e audiovisuais, a fim de que essas fotografias criassem uma escrita além do texto, trouxessem elementos para além da memória e dos cadernos de campo e, que ajudasse a compor o cenário etnográfico. Imagens construídas não somente como resultado do ato de grafitar, enquanto processo criativo e resultado final, mas mais do que isso, como uma espécie de arquivo de memórias de uma articulação de mulheres que inicialmente não se conheciam, porém após um momento de interação específico – a oficina de *graffiti* –, passaram a se relacionar afetivamente construindo imagens em conjunto. Fiz o exercício também de compreender todo aquele conteúdo imagético de uma forma diferente, não somente de um apêndice ao texto ou com um caráter unicamente de ilustrar a escrita, mas como uma forma de construir conhecimento por meio das imagens (Bittencourt, 1998).

Inspirando-me na antropóloga Sarah Pink (2007), utilizei os recursos audiovisuais como forma de me relacionar com as pessoas, assim como possibilidade de ampliar as narrativas do presente trabalho. Assim como a própria antropóloga se inspira nas viradas pós-modernas na antropologia, que repensaram as formas de escrita na disciplina (Clifford, Marcus 1986), lancei mão das imagens e dos recursos audiovisuais como possibilidade de intersubjetividade entre a pesquisadora e as pessoas interlocutoras.

Neste sentido, o campo de pesquisa se apresentou além dos muros da cidade, ampliando-se para os meios virtuais, os espaços imateriais. Esses registros de imagens não são caros somente para a pesquisa, mas a cena se mostrou bastante adepta à fotografia e à veiculação dessas imagens em meio virtual. Antes mesmo da própria massificação da internet, a fotografia tinha um papel importante de registro desde a origem do *graffiti*, porém era uma documentação somente para os próprios autores da intervenção, ou veiculadas em revistas, que circulavam, mas em uma velocidade muito menor do que a internet (Ganz, 2004; Campos, 2011).

Com a popularização da internet as imagens continuaram com a função de arquivo e coleção, mas mais que isso, a fotografia em meio virtual para a cena do *graffiti* é usada como meio de mostrar que o artista está ativo, é a prova de suas conquistas territoriais. Ainda sobre essas formas de registro e de circulação de imagens, a efemeridade<sup>29</sup> inerente ao *graffiti* encontrou na postagem de fotos em meios digitais um freio a essa “vida útil”, mantendo

---

<sup>29</sup> Ocasionalmente pelas colagens de propagandas de eventos e atividades de diversas naturezas (bastante comum na grande Belém); pela pintura do muro, pelo próprio atropelo por outra(o) grafiteira(o) ou pixador(a); pelas colagens de lambe-lambe, propagandas políticas ou comerciais.

registrado por mais tempo a arte que se perdeu ou que pode deixar de existir (Diógenes, 2015).

Outras perspectivas surgiram em relação as mídias, referentes a rede de sociabilidade e socialidades criadas a partir do uso desses espaços digitais. As redes sociais não são somente um meio de comunicação, mas se tornaram a principal forma de conhecimento sobre o que está acontecendo na cena do *graffiti* mundial. Ao delimitarmos o foco ao *graffiti* local percebemos a grande utilização desses meios para a divulgação de intervenções (*graffitis*, pixos, ilustrações e de objetos que circundam o universo do *graffiti* já mencionados), o estreitamento de relações com outros artistas e *crews*, bem como a possibilidade de agendamento de rolês, mutirões e batalhas de MC's e etc<sup>30</sup>. Somado a isto, um vasto material sobre o que é feito e praticado no mundo inteiro torna-se disponível para o artista, trazendo novas referências que podem auxiliar o grafiteiro em seu processo criativo.

Com esta necessidade de expor as intervenções, os celulares e *smarthphones* assumem um papel importante, substituindo o uso de máquinas fotográficas, pois a sua anatomia facilita o uso, mantendo algumas vezes a discricção necessária e o acesso à internet de forma rápida, agilizando a postagem e circulação da imagem. O registro é necessário caso queira ver o *graffiti* novamente, já que está passível a outras formas de intervenção e o celular, além de capturar aquele momento, amplia a sua visualização para muitas pessoas que podem acessá-la em tempos distintos. O espaço imaterial da internet de certa forma agencia seus atores, a fim de “vender” a imagem de plena “atividade” d(a)o artista que o divulga, construindo uma informação positiva de contribuição ou fortalecimento da cena por meio do trabalho daquela (e) artista.

As Freedas possuem um vasto material de imagens que retratam a trajetória dos quatro anos de existência da *crew*. A partir desse arcabouço pude reviver momentos e detalhes importantes que me trouxeram outros elementos para a etnografia (que nem a memória, as anotações, nem as minhas próprias fotografias foram capazes de esboçar). Os aplicativos de conversa instantânea foram importantes também para o andamento da pesquisa, tendo em vista que são mecanismos que facilitam a comunicação e por lá pude trocar informações e ter acessos a outras mais, o que sempre me manteve em contato com todas elas em todo o processo de investigação.

Para o coletivo, esses ambientes virtuais além de servirem para aquelas situações já citadas, foram ferramentas que aproximaram as integrantes cada vez mais do circuito do

---

<sup>30</sup> Reforçando o argumento: “em contextos juvenis os media digitais podem ser reconhecidos como tecnologias de memória, tecnologias de comunicação, tecnologias de representação e narração” (Campos 2012: 557).

*graffiti* e da arte de rua, além do *hip hop* no geral, incluindo-as em um círculo de amizade ampliado, não se restringindo mais a cada uma delas.

### **Algumas conclusões**

Compreender o *graffiti* ou parte dele, é observar que existe o uso de várias técnicas e que o corpo exerce um papel importante também para que se faça um *graffiti*, contudo, o *graffiti* não é feito somente de técnicas, ao pertencer a um movimento cultural em que implica diversos códigos e moralidades que influenciam na conduta da pessoa adepta, ele vai além das ferramentas usadas e das formas como você pode fazer seu *graffiti*. No entanto, quando falamos da cena, existe uma necessidade em manter traços que remetem à sua origem, o que faz com que haja uma imprecisão em saber o que é e o que não é *graffiti*, tanto entre as(os) estudosas(os) quanto entre as(os) grafiteiras(os).

Essa imprecisão muitas vezes recai sobre a técnica, os materiais utilizados, as escolhas dos muros, a dualidade entre rua e galeria<sup>31</sup>, os trabalhos para órgãos públicos, e por fim, as regras de convivência. Mas além dessas questões. Existe também uma cobrança implícita em ter conhecimento sobre o movimento *hip hop* ou parte dele, saber sobre os pioneiros do *graffiti*, ouvir rap e ter ciência de seus precursores, e principalmente compreender que o movimento não deve ser cooptado pelas forças estatais. Ter um conhecimento histórico-social sobre o *graffiti* faz parte do fazer, para alguns adeptos o conhecimento é o quinto elemento do *hip hop*.

Portanto, para alguns, receber dinheiro ao grafitar em um local, intervir em uma residência, fazer trabalhos para órgãos públicos, inclusive dar entrevistas<sup>32</sup> para determinadas emissoras, não fazem parte do movimento e descaracteriza o que é o *graffiti* e o que é ser grafiteira(o). Ou seja, se o *graffiti* tem em sua origem um aspecto transgressor, como ele pode aceitar ser cooptado por outras forças? Se ele é uma arte originalmente da rua, como ele vai ser isolado em uma parede de residência ou galeria (o que inclusive tira uma das principais características que o torna dinâmico que é a efemeridade)? Como essa arte que preza pela

<sup>31</sup> Sobre isto, o filme Cidade Cinza traz relatos dos grafiteiros “Os Gêmeos”, essas questões, ao utilizarem pela primeira vez o látex (PVA) juntamente com o spray por ser mais econômico, foram questionados por outros da cena se aquilo realmente seria *graffiti*. Tais grafiteiros ganharam notoriedade mundial e atualmente expõe seus trabalhos também nas galerias (como alguns artistas de outras regiões inclusive no Pará, como por exemplo as artistas Drika Chagas e Mic), porém os grafiteiros relatam que conseguem discernir o trabalho feito em galeria e o *graffiti* feito nas ruas, pois para eles existe uma grande diferença.

<sup>32</sup> Existe uma cautela dos artistas ao ceder entrevistas para determinadas emissoras, jornais, revistas e dentre outros, principalmente por estarem cientes que muitas vezes suas falas são deturpadas ou que a(o) artista é colocado em uma situação de “salvador da cidade” em detrimento aos pixadores.

liberdade no processo criativo, na escolha do local (seja público ou privado), vai se submeter às sugestões e imposições de um painel encomendado?

Essas questões norteiam toda a cena e implicam em cada decisão tomada por estas(es) artistas, porém é complexo seguir à risca o que se acredita ser tipicamente o *graffiti*. Na medida em que a(o) artista intenciona ter o *graffiti* como sua principal fonte de renda, ele se distancia cada vez mais desse ideal. Porém, existem grafiteiros e grafiteiras de sucesso que conseguem viver do *graffiti* e ainda assim, são respeitados na cena por ainda manterem um trabalho de intervenção na rua, o que os vinculam à dinâmica original do movimento.

Ricardo Campos traz alguns apontamentos para essa discussão:

[...] não existe *graffiti* sem este princípio básico: apropriação do espaço público para a exibição de mensagens privadas. Há que atender ao *graffiti* considerando as estratégias de produção cultural que visam à conquista de um espaço de visibilidade na cidade contemporânea. Este é executado para ser olhado. Aliás o espaço de visibilidade é hierarquicamente avaliado de acordo com a nobreza que o lugar ocupa aos olhos do eventual público (Campos 2012:546).

Porém, faço uma ressalva no que diz respeito ao *graffiti* como mensagem privada, pois as intervenções de forma alguma são restritas somente aos que são praticantes a esse tipo de arte, podendo ser compreendidos e contemplados por diversos públicos. E com a presença da internet e da fotografia digital, os muros que possuem pouca visibilidade passam a ser atrativos por alcançarem um público ampliado e fluido ao ser veiculado na internet.

Diante disso, o *graffiti* é uma arte dinâmica e que se adapta as mudanças ocorridas no decorrer de seu tempo de existência. Entretanto, é válido dizer que é necessário algum nível de iniciação nos códigos e nas práticas do *graffiti*, para uma apreciação mais detalhada. O coletivo durante os seus cinco anos foi adquirindo um perfil que dialoga, tanto com alguns códigos que influenciam o agir no *graffiti*, quanto com moralidades internas ao grupo, como por exemplo, o diálogo com os feminismos.

Em razão de ser uma pesquisa etnográfica os temas que perpassaram a experimentação surgiram a partir da vivência com essas artistas e interlocutoras e, portanto, negociados. Temas que parecem caros na discussão antropológica como gênero, território, imagem, corpo e política estão imbricados neste campo que surge entrelaçado ao *graffiti*.

Neste sentido, os relatos etnográficos que remetem à oficina, à criação da *crew* e aos primeiros muros, bem como às reformulações ocorridas na *crew* com o fluxo de entrada e saída de integrantes, dialogam com as trajetórias e carreiras das integrantes, assim como em determinado momento de suas histórias, estas mulheres se direcionaram para a prática do

*graffiti*, fazendo parte e compondo a cena a partir de suas técnicas, moralidades, circulação e produção de imagens na cidade.

### Referências Bibliográficas

- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: BIANCO, Bela et alli. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- CAMPOS, Ricardo. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Aberta, Lisboa, 2007.
- \_\_\_\_\_. Imagens e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social* 46(199): 237-259, 2011.
- \_\_\_\_\_. A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS* 19(2): 543-566, 2012.
- CASTLEMAN, C. *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: The MIT Press, 1982.
- CLIFFORD, J; MARCUS, G. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. London: University of California Press, 1986.
- CORTEZ, Flavia. Lugar de Mulher. *Outros 400* [Online], 8 abril. 2016. Disponível: <http://www.outros400.com.br/urubuservando/3897>. Acesso em: 23 de abril de 2018.
- DIÓGENES, Gloria. Signos urbanos juvenis: rodas da piXação no ciberespaço. *Cadernos de Campo* 22:45-61, 2014.
- \_\_\_\_\_. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. *Etnográfica* [Online] 19(3): 537-556, 2015. Disponível em <<http://etnografica.revues.org/4105>>. Acesso 28 out. 2015.
- FELIZ, M. G. *Cely feliz: nem todo risco no muro é masculino*. Monografia de Bacharelado. Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- FIGUEIREDO, Ana Luisa. *Mulher no graffiti: perspectivas da prática em contexto metropolitano*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.
- FRAGOSO, Tiago. O. *Convivialidade e performance na experiência estética dos jovens hip hoppers da Força Hip Hop em Fortaleza*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- FREITAS, Thyanne. T. 2015. *Freedas Crew: mulheres livres para pintar*. *Revista DR*, 2. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/freedas-crew-mulheres-livres-para-pintar>. Acesso 31 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2017.
- \_\_\_\_\_. Intercruzamento entre religiões de matriz africana e o graffiti: a decisão da entidade no ato de pintar o terreiro de Mina Nagô Deus Esteja Contigo. *Ciencias Sociales y Religión*, v. 22, p. e020012, 13 maio 2020.
- FREITAS, Thyanne; Bonfim, Evandro. *Freedas Crew: Pintando Com um Grupo de Mulheres*. *Rev. FSA, Teresina*, v. 13, n. 5, set./out. 2016.

- GANZ, Nicholas. *Graffiti world: street art from the five continents*. London: Thames & Hudson, 2004.
- \_\_\_\_\_. Nicholas. *graffiti Woman - Street Art from Five Continents*, Thames and Hudson, 2006.
- GADELHA, J. J. B. *O sensível e o cruel: uma aprendizagem pelas performances sadomasoquistas*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios* 8(8):175-191, 2001.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HERSE, Luisa. F. H. Aproximaciones al análisis sobre *graffiti* e género en México. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 2(2): 133-141, 2012.
- \_\_\_\_\_. Mujeres y *graffiti* en México: algunas reflexiones sobre género y juventud. *Debates Feminista* 48: 63-74, 2013.
- LACHMAN, Richard. *Graffiti as Career and Ideology*. *American Journal of Sociology* 94(2): 229-250, 1988.
- Leite, ANTONIO. E. *Graffiti em Sp: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013.
- MACHADO, Telma. P. A. *Graffiti girl: contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Design da Imagem, Universidade do Porto, Porto, 2011.
- MACDONALD, Nancy. *The Feminine Touch: The highs and lows of the female graffiti experience*. In: *graffiti Woman*. Editado por Nicholas Ganz, pp. 12-13. London: Thames & Hudson, 2006.
- MAGRO, Viviane. M. *Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MORENO, M. 2011. *Mulheres no muro: grafites e grafiteiras em Salvador*. Dissertação de Mestrado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- NASCIMENTO, Silvana. A cidade no corpo. Ponto Urbe [Online], 19 | 2016. Acessado em: 09 Janeiro 2017. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/3316>.
- PEREIRA, Alexandre. B. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE, 2007.
- SANTIAGO, Naigleison. F. Gangues da madrugada: práticas culturais e educativas dos pichadores de Fortaleza nas décadas de 1980 e 1990. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- SILVA, Paula. Break em Recife: hierarquias e sociabilidades. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- SILAV, Vivian. *As escritoras de grafite de Porto Alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através da arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.