

A ARTE DA MULHER NA CIDADE E A MULHER DA CIDADE NA ARTE

THE ART OF WOMEN IN THE CITY AND WOMEN IN THE CITY IN ART

Leticia Lima de Carvalho Couto¹

RESUMO

Esse artigo investiga como se dá a reivindicação da cidade pelas mulheres por meio da arte, a partir do trabalho de artistas que utilizam os muros como forma de se apropriar do espaço urbano e, também, que usam as telas para apresentar a presença feminina na cidade. Permeando o trabalho, passamos por autores que mostram como a cidade é historicamente dominada por homens, abordamos a estética feminista como forma de manifestação das mulheres artistas e, também, conceituamos a arte de rua como forma de expressão na cidade. Utilizamos metodologias multidisciplinares, como pesquisa bibliográfica, entrevistas com artistas, cartografia e a corpografia.

PALAVRAS-CHAVE: arte; cidade; mulher; estética feminista.

ABSTRACT

This article investigates how women reclaim the city through art, focusing on the work of artists who use walls as a means of appropriating urban space and those who use canvases to represent the female presence in the city. Throughout the study, we engage with authors who discuss how cities have historically been dominated by men, explore feminist aesthetics as a form of artistic expression for women, and conceptualize street art as a mode of urban expression. We employ multidisciplinary methodologies, including bibliographic research, artist interviews, cartography, and corpography.

KEYWORDS: art; city; women; feminist aesthetics.

A arte de rua – como grafite e pichação – já vem sendo estudada sob diferentes perspectivas, como consumo, arte, história, linguística, serviço social, geografia, entre outros, mas ainda tem muitos caminhos a serem percorridos. Aqui vamos abordar a arte de rua, mas do ponto de vista da mulher artista, no lugar que ela ocupa na cidade e em que condições sua voz é ouvida – ou vista – no caso da arte. Pesquisando mulheres que

¹ Mestre em comunicação (PPGCOM-UERJ). E-mail: coutolets@gmail.com.

utilizam os muros como forma de se apresentar e de se apropriar do espaço urbano, notamos que algumas delas também utilizam as telas para representar as mulheres na cidade, em seu cotidiano e em situações festivas.

Quando analisamos suas trajetórias, é comum ver exemplos que começam nas ruas e depois migram para as telas e vice-versa. Mas podemos observar que, mesmo tendo diferenças entre elas, o objetivo final é o mesmo: a reivindicação da cidade pelas mulheres por meio da arte.

Para mostrar isso, vamos trazer o exemplo de artistas que se expressam nos muros da cidade, transformando-os em meios de comunicação de suas causas, como a valorização da mulher, a garantia de sua liberdade, dos seus direitos e desejos.

Para dar conta de todos esses aspectos, escolhemos mexer na ordem das três palavras, ARTE, MULHER E CIDADE, para formar o título, *A Arte da Mulher na Cidade e a Mulher na Cidade na Arte*, já que é nessa tríade que o artigo se embasa.

Seguindo o percurso com foco nas produções artísticas de mulheres, iremos abordar o trabalho de duas que tratam mais nitidamente em suas práticas artísticas as questões norteadoras dessa pesquisa: a mulher e a cidade. Para isso, nos aprofundamos no trabalho de Priscila Roexo e Simone Siss. Elas têm trabalhos diferentes entre si, mas cada uma nos traz pistas de caminhos possíveis para incluir a presença da mulher, do seu corpo e de sua voz nas cidades.

Priscila Roexo começou com a pichação e o grafite para depois ir para as telas. Em seu trabalho, ela aborda as diferentes perspectivas da mulher, como mãe, cuidadora, amiga e profissional, no cotidiano da cidade e em ambientes de festa e dança. Já Simone Siss teve uma trajetória oposta à de Priscila Roexo: começou nas telas para depois pintar nas ruas e explora os diferentes suportes oferecidos pela cidade, indo além dos muros.

Figura 1 - Foto da tela “Deixa ela com o Matheus e vamos dançar”, de Priscila Rooso



Fonte: Perfil da artista no Instagram².

Simone Sapienza Siss tem uma produção extensa de obras em estêncil e poesia visual, pintando na rua desde 2010. Procura abordar em sua arte o conceito da mulher contemporânea, revisitando mulheres de épocas anteriores que deixaram sua marca e chegaram onde “mulheres não podiam chegar”³. A escolha de estudar Simone foi a partir de um vídeo publicado no canal do Itaú Cultural⁴, no Youtube, em 7 de dezembro de 2020, no qual ela fala sobre algumas especificidades do trabalho da mulher nas ruas e como ela fica mais vulnerável do que o homem na mesma situação: “A história de sempre ter mais homem não é só na arte, é em todos os setores que a gente vê. Porque o lugar da mulher era em casa. Agora você imagina uma mulher ir para a rua pintar... Você vai ter que se preocupar muito mais... Quando você tá no muro, você tá de costas para o mundo”⁵.

² Disponível em https://www.instagram.com/p/DCKQ0XYpU8A/?img_index=1 Acesso em: 17 fev. 2025

³ Disponível em: <https://www.sissl.com.br/siss-who-simone-siss> Acesso em: 17 fev. 2025

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rox1evhq3cw&t=1s> Acesso em: 17 fev. 2025

⁵ Transcrição do vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=rox1evhq3cw&feature=emb_logo Acesso em: 17 fev. 2025

Figura 2 - Imagem de um muro pintado por Simone Siss em homenagem ao Dia do Trabalho



Fonte: Perfil da Simone Siss no Instagram⁶.

É a partir do trabalho das artistas apresentadas que vamos investigar como a arte pode ser um meio de reivindicação, ocupação e transformação da cidade - tradicionalmente ocupada pelos homens - pelas mulheres e por suas questões, desejos e mensagens, possibilitando que elas não fiquem restritas ao espaço privado, promovendo também a exploração do espaço público.

Para isso, é necessário pensar a presença da mulher na cidade, algo que se torna uma questão ao ser levado em consideração o contexto de cidades feitas para homens. Como vemos na leitura de Kern (2021, p. 24), as mulheres tiveram sua liberdade limitada na cidade por mitos sexistas que restringem a possibilidade de a mulher caminhar, trabalhar, se divertir e ocupar. No capítulo “A Cidade do Medo”, a autora cita as experiências vividas pelas mulheres, como o assédio sexual, como forma de reforçar o

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CdBnuMluyzo/> Acesso em: 17 fev. 2025

medo de forma que elas se sintam desconfortáveis no espaço urbano. Para ela, o medo que restringe a vida das mulheres tem uma função social que mantém a dependência de homens, vistos como protetores: “tudo isso serve para sustentar um sistema capitalista heteropatriarcal, em que as mulheres são ligadas ao espaço privado do lar... É um sistema que beneficia os homens como um grupo e mantém o status quo de uma forma muito eficaz” (Kern, 2021, p. 198).

Leme (2019, p. 22) reforça esse ponto, que restringe a mulher ao espaço privado, lembrando que essa é uma das estruturas que diferencia os gêneros: “uma sociedade que liga os homens ao espaço público – efetivamente ocupado por eles, na política, nos tribunais, nas universidades e nas academias de arte – e as mulheres ao espaço privado”. Complementando essa ideia, Castro (2019) cita Richard Sennett, referindo-se ao século XIX, para mostrar a diferença de significados do público para homens e mulheres: “O público seria o lugar onde a mulher correria o risco de perder a virtude. Já para o homem burguês, o público seria o espaço que lhe permitiria despir-se de suas características de respeitabilidade que se supunha estarem encarnadas na sua pessoa, enquanto marido e pai, no lar” (Sennett, 1988 *apud* Castro, 2019, p. 214).

Para nos aprofundarmos sobre a Arte da Mulher, abordaremos o corpo feminino em espaços públicos e falaremos da estética feminista. Para fundamentar essa discussão, utilizaremos as autoras Judith Butler (2018) e Guacira Lopes Louro (2016), abordando a questão de gênero numa perspectiva de performance e política.

Weeks (2016, p. 54) cita o argumento de intelectuais feministas que colocam o gênero não como uma categoria analítica, mas como uma relação de poder, “assim, os padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável – um poder historicamente enraizado”.

Importante deixar claro o que estamos chamando de mulher. Nesta pesquisa, seguiremos o conceito de Stubs citado por Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2017): “falamos de alguém vivo, múltiplo e desejante, que expande suas forças num plano de coexistência de heterogeneidades, sem se deixar castrar por linhas de poder que limitam a potência de existir (Stubs, 2015 *apud* Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 10).

Para entender a tríade ARTE – MULHER – CIDADE, também passaremos pelo conceito de Arte Urbana, partindo dos autores Armando Silva (2014), Aparecida Zuin

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

(2018) e Carolina Teixeira (2020). Em sua dissertação “Útero Urbe”, que aborda as mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana, Teixeira (2020, p. 30) problematiza essa questão do gênero na cidade a partir da sua experiência com o grafite e a pichação. Ela usa o conceito de “atropelamento” sofrido pelas mulheres pichadoras ao ter seu nome invadido por xingamento ou tendo que aceitar pequenos espaços escondidos nos muros, cedidos pelos homens, até que elas aprendessem a pichar, o que, segundo a autora, significa pichar como eles.

Seguindo as pistas de Ferrara (2008, p. 41), o argumento de que “fazer ver para simbolizar” é um dos elementos que permite estudar a cidade como meio e como mídia. Segundo a autora, “a lógica construtiva de uma cidade é suporte que se disponibiliza à comunicação de uma ideologia, de uma utopia, plano ou imagem que, enquanto mídias, articulam desejos e valores” (Ferrara, 2008, p. 44). Canevacci (2004) também nos auxilia nesse sentido ao mostrar que as formas arquitetônicas conseguem comunicar-se com o espectador de forma emotiva e racional. Desse modo, a comunicação urbana consegue ser dialógica. Como o mesmo autor explica, “a cidade é o lugar do olhar” (p. 43) e o olhar também é ser olhado.

Dando sequência às reflexões sobre a cidade, também recorreremos a autores que pensam sobre a cidade e suas características do ponto de vista sociológico e comunicacional, como Fabio La Rocca (2018) e Michel Maffesoli (1995).

La Rocca (2018, p. 125) nos conduz a observações sobre a cidade lembrando que ela pode ser um processo contínuo de transformações e de transfigurações dos seus próprios espaços: “ao oferecer sempre novidades, a cidade é desestruturada e reestruturada no cotidiano em seus elementos pela construção de uma narração coletiva de espaços”. Para o autor, o grafite permite uma interpenetração e fusão com o espaço e consegue criar um sentimento de pertencimento para os indivíduos que o utilizam como referência (p. 127 e 194). Ele complementa que a cidade precisa permitir a circulação de emoções e afetos que geram identificações, “uma relação afetiva indissociável entre o espaço e o indivíduo” (p. 96). La Rocca aponta ainda a evolução constante da cidade, tanto em relação às suas formas quanto aos modos de experimentação dos seus espaços. Então, se essa grande máquina que é a cidade está em constante movimento temos indícios também sobre o estado de uma sociedade (p. 21).

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

Já Kern (2021, p. 155) traz o olhar para a cidade pela perspectiva de gênero. Segundo ela, o quanto qualquer pessoa pode simplesmente estar no espaço urbano nos diz muito sobre quem tem poder e reflete as estruturas de discriminação existentes na sociedade. E complementa: “a liberdade oferecida às mulheres pela vida urbana contemporânea ainda é limitada por normas de gêneros sobre os espaços adequados e os papéis das mulheres na cidade” (p. 141). Louro (2016, p. 11) também traz esse pensamento ao dizer que as identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas por relações sociais, moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

Dessa forma, a presença de corpos femininos na cidade, por meio do sistema grafite-pichação, pode ser considerada uma forma de resistência, trazendo representatividade, gerando identificação e inspirando outras mulheres. Uma forma, ainda que simbólica, de mostrar que elas também têm direito àquele espaço. No entanto, para isso, é necessário criar espaços, fissuras, “hackear” o poder (Castro, 2022).

Em bate-papo realizado na ArtRio, em 16 de setembro de 2023, a artista Priscila Rooxo considera suas conquistas como “hackeamentos do poder”, fazendo alusão ao título do livro *Hackeando o Poder: Táticas de guerrilha para artistas do Sul Global* (Castro, 2022), do qual é uma das autoras. Inclusive, ela chamou de hackeamento a sua própria presença na feira de arte carioca com um estande individual, sendo representada por uma galeria portuguesa chamada Francisco Fino, e apresentando em suas obras a realidade de suas amigas, sua cidade e seu cotidiano.

Para Fernandes (2020, p. 69), a interação do corpo-pesquisadora com a cidade modifica a relação entre sujeito e objeto de pesquisa, “construindo uma relação horizontalizada em que uma sujeita in/encarnada no seu tempo e espaço interage com outras/os sujeitas/os in/encarnadas/os em suas práticas e saberes localizados”.

Quando falamos sobre a presença da mulher na arte, precisamos falar em apagamento, já que, durante séculos, desde a antiguidade, as mulheres foram excluídas da história da arte. Poucas conseguiram ser reconhecidas e eram consideradas mulheres “extraordinariamente talentosas” que superaram as limitações do seu gênero para se tornarem bem-sucedidas (Lauriano, 2022, p. 47). Mais adiante também falaremos sobre o conceito de “estética feminista” para fugir de naturalizações identitárias.

Lauriano (2022, p. 48) cita o texto *Porque não Houve Grandes Mulheres Artistas*, da historiadora de arte Linda Nochlin, que aponta alguns motivos desta invisibilização ao longo da história. O primeiro deles é o acesso tardio das mulheres à academia. E, quando esse acesso se deu, elas não podiam ter estudos de nu e anatomia, por exemplo. Além disso, as biografias de mulheres sempre foram muito inferiores às dos homens. Eventualmente, as instituições até possuíam obras de artistas mulheres, mas elas ficavam guardadas em acervo. No entanto, é importante considerar outras noções além das citadas acima, como as questões de classe, raça e identidade de gênero. Ou seja, existe uma noção branca e eurocêntrica arraigada nas instituições que acabam por priorizar a obra dos homens. Desta forma, as mulheres seguem sofrendo apagamentos históricos (p. 49).

Apesar das dificuldades com o registro das obras realizadas por mulheres ao longo de toda a história da arte, é possível identificar mulheres presentes nos mais diferentes grupos e vanguardas. No entanto, o único traço comum é o fato de ter sido produzido por uma mulher, já que existe uma grande diversidade estética, temática e técnica de obras. Ou seja, “não há uma maneira feminina de criar ou aprender o mundo, como alguns historiadores e críticos insistem em afirmar, quando se trata de trabalhos produzidos por artistas mulheres” (Lauriano, 2022, p. 47).

Figura 3 - “Não me apaga que eu me desenho”, de Simone Siss



Fonte: Perfil da artista no Instagram⁷

Isso se torna ainda mais complexo de ser tratado quando vemos que a questão de gênero é performativo, como diz Butler (2018), e que é uma construção político-social que define os comportamentos esperados por cada pessoa (Castro, 2022, p. 23). Dessa forma, o que é considerado hoje um “comportamento adequado de uma mulher” foi imposto por valores, significados, símbolos, relações durante anos pelo patriarcado, que é a estrutura social em que o homem cis, branco, é o ser dominante e controla e decide sobre toda a população (p. 23).

Lauriano cita Lucy Lippard, historiadora de arte, curadora e ativista, ao reforçar que a objeção à noção de uma “arte feminina” é o receio básico de que a arte de um indivíduo não será vista com um olhar isento, sem preconceitos ou categorizações (Lippard, 1976 *apud* Lauriano, 2022 p. 47).

Segundo Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2017), influenciadas pelo feminismo, várias artistas vêm questionando a dominação masculina na arte e seu caráter excludente e discriminatório (p. 3), a partir da predominância de homens na história da arte, a

⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/p/C2LZqIUvWZe/> Acesso em: 17 fev. 2025

desvalorização de mulheres artistas, inclusive por parte das próprias mulheres. Para os autores,

Os discursos feministas libertários, como expressão de outra arte de existência, vislumbram modos de transformar as experiências individuais e sociais com o mundo, a vida e a produção de saberes, mostrando formas de resistência às normatizações e disciplinamentos dos corpos. Assim, ajudam a pensar que vestir outras formas de ser mulher, incluindo aí uma masculinidade sem homens, pode ser uma forma de arte para (trans)formar a si e criar uma estética de si que reverbere socialmente, rompendo binarismos (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 4).

Eles ressaltam que a própria definição de humano é questionada, de modo que o voltar-se para o corpo como matéria expressiva da arte ou mesmo o seu suporte se torna um posicionamento político de afirmação de si, de sua potência, e de sua multiplicidade.

Dessa forma, os autores propõem o uso do termo *estética feminista* (Bovenschen, 1985; Stubs, 2015) para este modo de produção artística que, independentemente de estar ou não ligada a movimentos feministas, tem “força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida” (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 5). Eles reforçam que o uso do termo “arte de mulheres” ou “arte feminina” pode incorrer em naturalizações identitárias.

Uma arte feminina, por exemplo, traz consigo uma série de naturalizações no que tange aos atributos da mulher e de uma suposta feminilidade que não queremos reproduzir: frágil, delicada, sensível, etc. Ao mesmo tempo, nem toda mulher artista se propõe a ter sua obra com um campo de problematizações sociais, políticas, estéticas e culturais. Muitas artistas se alinham mais à arte-reprodução do que à arte-problematização/criação (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 5).

Para Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2017), os termos citados estão carregados e contaminados de atributos identitários que mais limitam e estereotipam nosso campo de visão do que ampliam. Eles citam Margareth Rago (1998) ao dizer que mulheres, em sua maioria feministas, têm criado novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, onde a arte se aproxima dos modos de viver. Dessa forma, uma estética feminista tem como característica

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

fundamental a liberação da imaginação da mulher e, assim, nas artes visuais, consegue propor

uma recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, assim como o uso de elementos ligados ao cotidiano e à rotina; e a problematização combinada de questões de gênero, raça, etnia e classe social (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 6).

Ou seja, as estéticas feministas da existência são formas de marcar um lugar no mundo, um modo de reinscrever-se no cotidiano, aproximando arte e vida, arte e experiência e arte e produção de subjetividade (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2017, p. 6).

Assim, segundo os autores, a partir da experiência de ser mulher, a estética feminista produz caminhos de subjetivação que direcionam para horizontes plurais e libertários. Nessa perspectiva, a experiência ganha relevância uma vez que o cotidiano do lugar social das mulheres – incluindo o trabalho doméstico, os cuidados das crianças, o emprego mal remunerado, a dependência econômica, a violência sexual e sua exclusão dos cargos de poder – é questionado a partir de suas evidências.

No contexto do racismo estrutural nas artes, artistas negras não têm seus trabalhos reconhecidos e são consideradas menores e desqualificadas por, eventualmente, não possuírem referência europeia, ou norte-americana, ou, ainda, por terem um perfil distante do que se espera de um artista (Castro, 2022). A forma de incluí-las é limitando as obras de artistas não brancas a um único objeto de trabalho, o que é considerado uma violência. Elas acabam ficando restritas a obras com temáticas identitárias e não são livres para abordar outros assuntos: “Não há nenhum problema em artistas falarem de racismo ou machismo. Isso é necessário para romper com a opressão. Porém, também não é possível limitar a liberdade dessas artistas a um único tema, sem permitir que suas múltiplas expressões ultrapassem essas cicatrizes” (Castro, 2022, p. 37).

Vulcanica Pokaropa (2022) reforça essa questão ao dizer que existe, no imaginário das pessoas cis e brancas, a noção de que a potência dos trabalhos das pessoas transexuais,

travestis e não binaries⁸ está nas violências que as atravessam. Essa afirmação alerta para a questão de fetichização da violência, uma vez que as coloca numa posição em que seus trabalhos só são potentes se viverem nesse contexto: “mais uma vez, resumindo nossas existências a essas temáticas e desejando que fiquemos nesse lugar de subalternidade, de precarização, de ter que implorar pra nos manter vivos” (Pokaropa, 2022, p. 29). E questiona

[...] só a cisgeneridade branca terá direito à abstração, enquanto outras grupas terão sempre que produzir partindo da violência? Nós também queremos ter direito à abstração, a pintar flores e paisagens, a fazer instalações de arte contemporânea sem propósito ou entendimento, a pintar um pingo em uma tela enorme para que as pessoas ovacionem nosso trabalho. Mas será que isso é possível? (Pokaropa, 2022, p. 29).

Esse questionamento também vale para artistas periféricos. Priscila Roexo (2023) acredita que existe uma expectativa de que, por ser periférico, as obras são, segundo ela, “jogadas”, somente pintadas em papelão, obras forçadas e sempre em suporte barato. O mesmo vale para os temas abordados. Em entrevista para a autora, a artista explica que não quer que suas amigas e sua família sejam retratadas de forma ruim, de forma pejorativa, de um modo como sofrimento para ser vendido. Seu objetivo é levar o que tem de bom, é que as pessoas do seu convívio se reconheçam e se identifiquem de uma maneira boa, leve e tranquila: “por mais que eu more onde eu moro, que eu venha de onde eu venho, eu não quero levar o sofrimento, eu não quero levar as partes ruins”.

Figura 4 - Foto da tela “Churrasquinho das Minas”, de Priscila Roexo

⁸ Em todo o capítulo escrito por Vulcanica Pokaropa no livro “Hackeando o Poder – Táticas de guerrilha para artistas do Sul Global” (2022), é utilizada a linguagem neutra.



Fonte: Perfil da artista no Instagram⁹.

Como vimos, historicamente, a mulher estava destinada ao espaço privado e o homem ao público. A ocupação da cidade pela mulher é uma forma de contestar a distinção entre o público e o privado e de reivindicar, por meio dos corpos na sua pluralidade, a reconfiguração dos ambientes materiais (Butler, 2018, p. 81). Butler explica a importância de quando este corpo chega com outros corpos a uma zona visível para cobertura da mídia, exigindo

[...] emprego, moradia, assistência médica e comida, bem como um sentido de futuro que não seja o futuro das dívidas impagáveis; é esse corpo, ou esses corpos, ou corpos como esse corpo e esses corpos que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada (Butler, 2018, p. 15).

Segundo Louro (2016, p. 12), as identidades sociais – incluindo as sexuais e de gênero – são definidas culturalmente e são elas que constituem os sujeitos a partir do seu reconhecimento em agrupamentos sociais e do seu pertencimento a um grupo social de referência. Assim, o outro é aquele que não partilha dos mesmos atributos que possuímos.

⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CZ7XUUXv4_n/ Acesso em: 17 fev. 2025

E esse reconhecimento é feito a partir do lugar social que ocupamos. Em uma dimensão mais ampla, enquanto sociedade, o outro representa o que foge à norma, ao padrão cultural. Em nossa sociedade, a norma remete ao “homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e passa a ser referência que não precisa mais ser nomeada” (Louro, 2016, p. 15). Tudo o que é diferente disso, é o outro. A mulher é representada como o segundo sexo e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual.

Para Weeks (2016), as atitudes e o comportamento sexual são modelados pelas relações de poder em torno da classe, do gênero e da raça e produzem dominação e oposições, subordinação e resistências, o que acaba por abrir espaço para o desenvolvimento de identidades sexuais diferenciadas.

Por esse motivo, segundo Louro (2016, p. 30), “a afirmação das identidades subjugadas em nossa sociedade acontece com dificuldade e pode ser vista como um ato político”. Assim, o reconhecimento de diferentes identidades – gays, lésbicas, queers, bissexuais, transexuais, travestis – na sociedade é percebido como subversivo e perigoso para os grupos conservadores, uma vez que “ameaça atingir e perverter conceitos, valores e ‘modos de vida’ ligados às identidades nacionais, étnicas, religiosas, de classe” (p. 31) considerados normais.

Como vimos em Butler (2018), não pode haver reprodução de normas generificadas sem a representação corporal dessas normas. No entanto, quando esse campo de normas se rompe, os objetivos estimuladores de um discurso regulatório, como ele é representado corporalmente, abre caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominantes (Butler, 2018, p. 39). Assim, permite-se que a “vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais, possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados” (p. 40), já que aqueles que não vivem seu gênero de modo inteligível, estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência, o que podemos chamar de precariedade (p. 41). Uma vez excluídos da pluralidade que constitui o espaço de aparecimento, passam a ser privados do direito de ter direitos. Ainda segundo Butler (2018, p. 75), para que a luta pelos direitos das minorias sexuais e de gênero seja

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

uma luta por justiça social, é necessário perceber que somos apenas uma das populações expostas a condições precárias e de perda de direitos.

Para Troi, Colling e Battel (2022), existe uma luta histórica entre corpos dissidentes e grupos que atingiram a hegemonia no campo social e urbano. Os autores citam a análise de Richard Sennett (2003) dessas disputas, ao afirmar que a civilização ocidental não tinha respeitado a dignidade dos corpos humanos, nem a sua diversidade (Troi; Colling; Battel, 2022, p. 3). Fernandes (2021, p. 67) reforça que as imagens dos corpos em movimento e ato nas cidades, nesse sentido, são uma prática de apresentação que concebe uma forma de estar no mundo: “É uma forma de pensar sobre o mundo, especialmente o mundo urbano, do ponto de vista de uma experiência sensível e sensorial que permite gerar uma percepção da experiência vivida”. Segundo a autora, as imagens-corpos conseguem sedimentar os “modos de vida, desejos e fantasias para além das experiências já institucionalizadas nos papéis sociais fixos com base em binarismos regulatórios modernos marcados por valores do patriarcado e da heteronormatividade” (p. 67).

Quando estes corpos insubordinados ocupam os espaços urbanos como protagonistas é o que Fernandes (2021, p. 71) chama de “performances dos dissensos”, uma vez que “é através do corpo, pelo modo de estar, nos gestos, ou seja, na performance, que fica visível que as práticas desses grupos operam no dissenso”. A autora baseia-se no argumento de Rancière sobre o conceito de política:

[...] supõe, portanto, uma reformulação do conceito de política em relação às noções habitualmente aceitas. Estas designam à palavra política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e consentimento das coletividades, a organização dos pobres e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções dos sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar a esse conjunto de processos outro nome. Proponho chamá-lo de polícia, ampliando, portanto, o sentido habitual dessa noção, dando-lhe também um sentido neutro, não pejorativo, ao considerar as funções de vigilância e de repressão habitualmente associadas a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade (Rancière, 1996 *apud* Fernandes, 2021, p. 71).

Desse modo, Butler (2018, p. 24) considera que o fato de um grupo de pessoas existir e ocupar espaço já é uma ação expressiva, o que ela chama de um evento politicamente expressivo: “o comparecimento, a permanência, a respiração, o movimento, a quietude, o discurso e o silêncio são todos aspectos de uma assembleia repentina, uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida no primeiro plano da política”.

Essa reivindicação de espaço por parte de pessoas subalternizadas por conta dos seus corpos e sexualidades dissidentes tem sido feita a partir de práticas artísticas, com objetivo de criar conhecimento e alianças em suas comunidades e formas alternativas de fazer política. A arte se torna “um vetor de transformação que impacta a paisagem urbana com a presença de corpos que desafiam as normatividades estabelecidas ao custo de violências físicas e simbólicas (Trois; Colling; Batel, 2022, p. 17).

Até o momento, falamos um pouco da arte das mulheres e, também, sobre como se dá a presença das mulheres na cidade. No entanto, como o título dessa pesquisa sugere, queremos mostrar como esse trabalho artístico feito pelas mulheres acontece na cidade. Para isso, precisaremos falar dos tipos de Arte Urbana e como as mulheres aparecem nesse contexto.

La Rocca (2018) faz uma analogia da pele (corpo físico) com a arquitetura (cidade), tanto no plano do símbolo quanto no plano da função. Esse simbolismo molda e influencia o bem-estar de um ponto de vista espiritual e material. É essa pele capaz de gerar emoção ou repulsão. Para o autor, a arquitetura contribui para a geografia sentimental, emocional e sensória. Os sentimentos de ordem estética acabam por constituir uma paisagem fenomenológica. Ainda segundo o autor, a arquitetura social e espacial é tanto uma reconstrução de rede de socialidade quanto um contorno simbólico das experiências individuais e coletivas. O indivíduo, no seu prazer cotidiano, “consome” sua existência através de uma imersão nos diversos espaços e lugares sensíveis da cidade.

Ainda para La Rocca (2018, p. 141), as intervenções artísticas no meio urbano devem ser concebidas numa perspectiva de “gesto urbano”: “a intenção e a capacidade delas utilizarem os espaços e os lugares da cidade como contornos simbólicos e estéticos de suas ações diretas dão um tipo de aura específica a certa situação urbana, a certa geografia sentimental da cidade”. O trabalho de Simone Siss articula justamente as

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

considerações de La Rocca (2018) ao realizar uma conjunção afetiva e sensível com a cidade.

Figura 5 - Estencil de Simone Siss em colaboração com Laura Guimarães¹⁰



Fonte: Perfil da artista no Instagram¹¹.

Ao pensar na potência da conjunção na cidade, seguimos também as pistas fenomenológicas de Maffesoli (1995), ao sublinhar em sua vasta obra a importância do estilo de vida ou o que convencionou de “ética da estética” na conjunção societal. Para o autor, o estilo estético favorece um estar-junto para usufruir dos bens deste mundo, em seguir em direção ao outro, num gesto de alteridade. Ou seja, encontrar o outro e partilhar com ele emoções e sentimentos comuns. Segundo o autor, a preocupação do cotidiano

¹⁰ Laura Guimarães é de São Paulo e se apresenta como artista visual, artista urbana, poeta e autora dos microrroteiros da cidade, projeto de lambe-lambe. Informações disponíveis em <https://www.instagram.com/lauguimaraes/>

¹¹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CZ7XUUXv4_n/ Acesso em: 17 fev. 2025

contemporâneo - urbanismo, lazer, relações de vizinhança - valoriza muito o espírito, a dimensão estética e imaterial, que servirão de matriz da vida social cotidiana.

Fernandes (2021) retoma essa dimensão abordada por Maffesoli (1995) e por Rancière (2009) da estética que não se reduz ao campo da arte sendo um “vetor de comunicabilidade” e de “comunhão dos sentidos”. Para a autora, a estética, ainda que não somente, pode estar relacionada a arte na medida que utiliza “objetos e gestuais, oferece acesso ao sentimento e à percepção sensível do mundo, em que cada criação artística tem seu sentido singular, sua própria beleza que só pode ser apreendida com a experiência estética” (Fernandes, 2021, p. 65).

Já Silva (2014) fala que as dimensões éticas da arte só podem restabelecer-se por uma nova relação com o público não especializado, ou seja, relacionam-se não com públicos, e sim com cidadãos. Dessa forma, ele diferencia arte em espaço público de arte pública, que, para ele, é mediação. Ou seja, a mediação transforma o espaço em algo sociável dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade.

Segundo o autor, “o espaço público sempre é político e a arte pública sempre está predisposta à política” (Silva, 2014, p. 118). Ele explica que a arte pública supre o desejo de mudar o entorno, que deve possuir uma identidade geográfica. Assim, ela não é apenas uma criação artística, mas uma produção social e cultural baseada em necessidades concretas; é também uma produção em colaboração coletiva. Por esse motivo, Silva (2014) diferencia a arte exibida no espaço público da arte pública como arte do pensamento social. Para além dessa discussão, ele problematiza a existência de um espaço público, que, segundo o autor, o que conhecemos dessa forma, na verdade, é o espaço urbano. O público no sentido daquilo que é comum aos cidadãos, está em disputa, em confronto, e seria, então, uma instância a ser conquistada. Assim, a arte pública adquire, mais uma vez, uma conotação política – “migra-se do descritivo, o lugar físico, ao analítico, o debate” (p. 119) – e a arte contemporânea, dentro da qual está a arte pública, segundo Silva (2014), se relaciona com o debate urbano.

Pode ser realizada no espaço urbano, pode ser parte de uma estratégia de conquista do público e não necessariamente significa fazer alguma obra, pois se trata mais de relacionar o que existe, de gerar novos

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

contextos, de integrar a arte dentro da cultura, e não vê-la como algo diferente, não como uma obra única concluída, e sim como forma de marcar o processo de uma rota crítica. Daí que seja tão próprio experimentar e, como se dizia sobre o espaço público, levar adiante o ativismo social (Silva, 2014, p. 119).

É o que ele chama de “estetizar para politizar o espaço público” (Silva, 2014, p. 164). Dessa forma, ainda de acordo com Silva (2014), a própria natureza da contemporaneidade implica uma ambientação de subjetividades e de trabalho com os mais inesperados materiais, fazendo com que a arte se aproxime da vida diária.

E se de um lado vemos a “arte pública”, por outro, surge a denominação “arte urbana”, que pretende categorizar as expressões artísticas urbanas que não estejam voltadas para fins comerciais nem para recriar alguma imagem institucional: “assim, o grafite e a arte de rua serão os principais subgêneros que qualificam a arte urbana, até o extremo de não se poder diferenciar um do outro” (Silva, 2014, p. 124). Desse modo, segundo o autor, podemos observar três gêneros de expressão urbana, autônomos, mas com diferenças tênues entre eles. A arte urbana é caracterizada pela expressão plástica e reúne os artistas que fazem da rua o seu cenário de trabalho, mas que também poderiam estar em museus ou galerias. A arte pública, que abrange as ações e criações de artistas que intervêm, fazem performances ou atuam, com fins abertamente políticos no urbano, ou seja, na mentalidade dos habitantes, “chegando até mesmo a desconsiderar a obra física para produzir em seu lugar um significado estético político” (Silva, 2014, p. 127). E o grafite, ou o sistema grafite, que é uma expressão de combate e conflito, não pretende, a princípio, chegar às galerias comerciais, mas que nos últimos anos tem sido reconhecido pela sua qualidade estética que o fez rivalizar com a arte urbana ou até com a chamada *street art* (Silva, 2014, p. 127).

Na diferenciação desses tipos de expressão, é importante sinalizar também a origem de cada um. A arte urbana nasce da arte visual. Ou seja, o que era em um espaço de arte passa a ser feito na rua. A arte pública foi mais influenciada pela filosofia e pelas disciplinas sociais, “até fazer do próprio pensamento a obra de arte como o assume em geral a arte contemporânea” (Silva, 2014, p. 127). Já o grafite pode se dizer que é o mais legítimo, já que ele vem da rua. Silva (2014, p. 131), por fim, resume essas diferenças: “um grafite pode ser visto e aceito como arte urbana, colocado numa galeria, passa a ser

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

arte visual, mas na rua é percebido como sua natureza histórica: grafite”. Assim, os gêneros urbanos de arte e grafite reivindicam para si, mais do que de um sentido artístico, uma estética da vida social.

Zuin (2018) também fala da arte no espaço urbano, argumentando que existe nele uma necessidade da estética, já que sua organização constitui um corpo, um discurso e um valor.

Alguns não veem a estética como atributo necessário ao espaço urbano, mas todos se sensibilizam por suas composições em arranjos com ritmo e expressão artística. Dessa forma, o espaço se torna linguagem com suas articulações e unidades combinatórias. Dotado de significante e significado, tornando-se um texto definido e aberto a leituras (Zuin, 2018, p. 131).

Dessa forma, a autora demonstra a importância da Arte de Rua, uma que vez que ela, por meio da sugestão de figuras e palavras, permite que o indivíduo que transita na cidade sinta e compreenda “sensações visuais, corporais, emocionais que acabam por promover e despertar temáticas variadas como a liberdade, a justiça, o futuro, o passado, o lúdico, o prazer, a fé e a própria arte” (Zuin, 2018, p. 59).

Em entrevista para a autora, Simone Siss (2023) contou que em um trabalho recente que estava realizando na avenida de uma cidade de interior que quase não tem arte de rua, as pessoas passavam elogiando, batiam palmas e gritavam “Que lindo!”. Segundo ela, a arte estando na rua “só não vê quem fecha os olhos”, então é uma oportunidade de passar uma mensagem maravilhosa.

É duma liberdade muito grande e de uma responsabilidade muito grande porque você mexe com as pessoas. Então eu sempre brinco com isso. Se tem uma noiva indo e ela vê um lambe-lambe com uma frase ela vai pensar “Putz, é pra mim. Tchau”. Eu sou dessas. Uma frase acaba mudando a minha vida, dum livro, duma música. Eu acho que é isso (Siss, 2023).

Art, Manco e Neelon (2005) definem a arte de rua como aquela que utiliza uma linguagem específica que é encontrada em diferentes estilos como grafite, estêncil, cartazes, pichação, adesivos, entre outros. Em comum, esses formatos têm como características principais a efemeridade, a gratuidade e a ilegalidade.

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

Zuin (2018) complementa esse entendimento, reforçando que este tipo de arte conta uma história nos suportes oferecidos pela cidade, ao trabalhar a própria superfície e se colocando em muros e paredes, postes e fachadas pelo emprego do spray, do pincel, das máscaras. Aprofunda-se um pouco mais na relação da arte com a cidade:

a arquitetura da cidade tem em si uma linguagem, e a história está inserida nessa linguagem arquitetônica. Uma linguagem urbanística na qual o fechado e o aberto se completam, o previsível com o inesperado, o protegido e o exposto, o privado e o comum, o geométrico e o orgânico, em suma: a unidade e a variedade. Essa é uma linguagem completa em que o indivíduo faz parte da cidade e a cidade parte fundamental do indivíduo (Zuin, 2018, p. 131).

No entanto, não necessariamente essa arte precisa estar em muros. É possível utilizar outros suportes urbanos como veremos na figura a seguir. Retomando Silva (2014), o grafite, a arte pública e a arte urbana convivem e são interlocutores no espaço urbano físico, mesmo entendendo que essas expressões não aconteçam apenas ali. Elas “transformam os cidadãos em seu público de coabitação estética”. O autor não considera esse público visitante, como nos museus e galerias, mas cidadãos “que desfrutam dessas imagens ou renegam em vários graus de provocação” (Silva, 2014, p. 128). Assim, a definição dos limites destes três gêneros torna-se obscura, sobrepondo um ao outro.

Armando Silva (2014, p. 16) propõe o termo sistema-grafite que entende a linguagem do grafite como um jogo de valências e imperativos no lugar de uma definição específica que considera grafite como qualquer mensagem feita sobre uma parede.

Figura 6 - Obra de Simone Siss executada em pedra na cidade

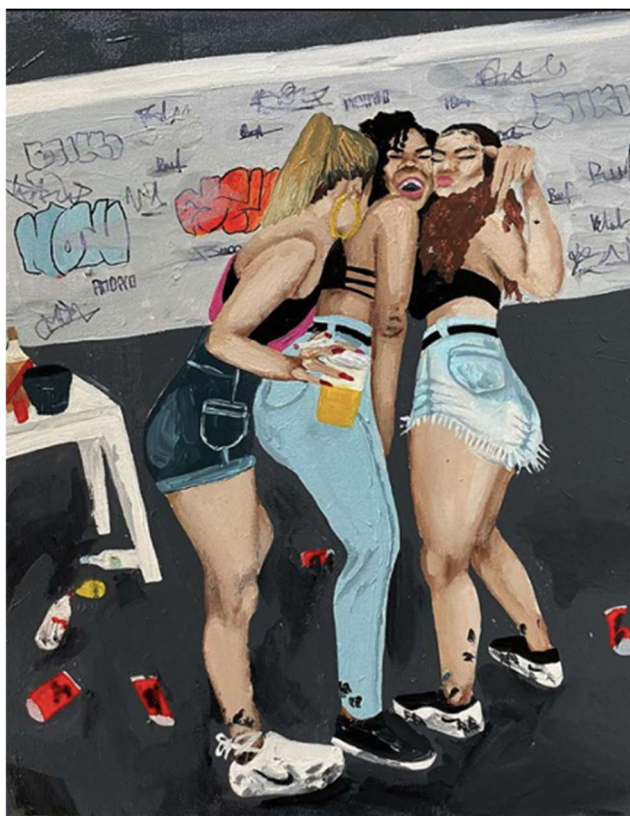


Fonte: Perfil da artista no Instagram¹².

Na identificação do que pode ser considerado grafite, Silva (2014) considera sete qualidades lógicas, que operam na forma de valências na elaboração de seu código de comunicação. Elas aparecem como carga e à disposição na natureza semântica da mensagem e podem ser vistas com maior ou menor intensidade, ainda que não necessariamente sejam identificadas ao mesmo tempo. São elas: marginalidade (mensagens que não podem fazer parte de círculos oficiais ou comerciais), anonimato (autoria individual desconhecida), espontaneidade (aproveitamento do momento para ação), cenaridade (qualidades cênicas são levadas em consideração para gerar impacto), velocidade (realização no menor tempo possível por questões de segurança), precariedade (ferramentas utilizadas são de baixo custo e fácil aquisição) e fugacidade (duração não garantida). São elas que constituem a pertinência deste sistema, ou seja, “a pertinência do sistema grafite torna impertinentes outras mensagens que são assimiladas por outro sistema” (Silva, 2014, p. 30).

Figura 7 - Tela “Fim de Baile”, de Priscila Roexo, que mostra um muro pichado e grafitado

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIPc660vXNs/> Acesso em: 17 fev. 2025



Fonte: Perfil de artista no Instagram¹³.

Em relação ao grafite, Silva (2014) apresenta o ponto de vista como uma operação de mediação entre a figura grafite e o seu observador. Assim, o ponto de vista é um exercício de visão. Ele capta o registro visual, mas também compromete o olhar, isto é, o sujeito de emoções, que se projeta e se “enquadra” no que olha. O olhar envolve ainda sua relação afetiva com o cidadão local já que, de alguma forma, a imagem mostra algo inquietante, que pode ser interpretado como obsceno e proibido. Para o autor,

ver o obsceno, aquilo socialmente restrito, por princípio, no campo da visão já é chocante por si mesmo; mas ver o obsceno na qualidade de provocação pública, como exibição para todos os olhos, complica ainda mais o exercício visual, e o faz numa operação coletiva” (Silva, 2014, p. 101).

Dessa forma, para além dos limites descritivos e plásticos, todo grafite é observado por seus usuários, tanto a partir da interpretação extratextual, como também em relação a outros grafites que possam ser a ele associados, e estas circunstâncias afetam

¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CemdA-3pNjE/> Acesso em: 17 fev. 2025

o olhar sobre cada anúncio. Por isso, o próprio texto grafite produz efeitos de comunicação diferentes segundo o microterritório em que aparece (Silva, 2014, p. 102), já que tanto o olhar como sua interpretação não são os mesmos para outras exposições figurativas, como a pintura ou a projeção audiovisual. “Há diferenças na elaboração material e de sua lógica de gênero, além de diversidades com respeito ao circuito comunicativo acessado por um ou outros gêneros visuais” (Silva, 2014, p. 106).

No entanto, existem outras considerações a serem feitas ao esquema de valências e imperativos “para torná-lo menos rígido e mais de acordo com as novas manifestações nos anos do novo milênio, que podem ser incluídas como ações grafites” (Silva, 2014, p. 41). Por exemplo, em relação ao anonimato. Eventualmente, a ausência desta valência é justamente o que torna a ação transgressora e, portanto, parte do sistema grafite. Ou seja, embora não preservando o anonimato, o grafite realizado por uma mulher que assina sua obra é uma ação contestatória em uma cidade patriarcal e, portanto, se constitui uma valência transgressora.

Em entrevista, Simone Siss (2023) conta que quando começou assinar Siss, até que fez um trabalho sobre o filme *E o Vento Levou*, que não tinha nada que mostrasse que era uma mulher que tinha feito, e ouviu uma pessoa comentar: “Eu vi o trampo desse cara no Ibirapuera”, ou seja, achou que tinha sido feito por um homem. A partir daí, passou a assinar Simone Siss para que as pessoas pudessem ver que tem mulheres pintando na cidade coisas grandes.

Eu tava em cima de um andaime de boné, de máscara e de óculos [...] fazendo uma ‘Jeannie é um Gênio’ gigante. Quando eu desci do andaime, uma senhora falou ‘Nossa, você é mulher!’. Uma das coisas que me encantou na arte de rua foi você passar e eu não sei se foi um senhor, uma senhora, um adolescente, uma criança, um homem, uma mulher. É lindo isso. Só que eu sentia necessidade de as pessoas verem que tem mulher. Então eu botei lá o Simone e fico feliz. Eu fui pra uma cidade do interior, perto do Paraná, muito pequena mesmo. E eu vi que não tinha grafite, pichação em nenhum lugar. Ai eu passei no supermercado, num muro gigantesco, e vi um símbolo do feminino e eu falei ‘olha, tem uma mana aqui’ (Siss, 2023).

Figura 8 – Foto de obra de Simone Siss no muro

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285



Fonte: Página do Instagram @oqueasruasfalam¹⁴.

Para a artista (2023), a rua é um ambiente para se passar mensagens. Ela olha tudo como se fosse uma tela. E de fato tudo se transforma em tela, um cano, um bueiro. Sempre que vai pintar em um local, Simone Siss leva mais de uma opção de estêncil: “Quando eu chego o que eu ia fazer muda completamente porque parece que ele tá falando com você, né? O lugar, o espaço, quem tá lá. É uma relação muito louca que a gente tem com a cidade, porque assim tem gente que passa mais tempo na rua, no trânsito, do que em casa, né?” (Siss, 2023). Ela explica que pensa muito no que aquela região precisa ouvir, qual a mensagem, qual o trabalho que vai passar naquele local específico.

Retomando Ferrara (2008, p. 44), importante ressaltar que a lógica construtiva de uma cidade é suporte que se disponibiliza à comunicação de uma ideologia, de uma utopia, plano ou imagem que, enquanto mídias, articulam desejos e valores a identificar uma cidade entre cidades. É a mensagem a ser passada por meio da cidade como mídia. Além disso, é necessário levar em consideração que essa mensagem também pode ter

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C2I0a5TJSk2/> Acesso em: 17 fev. 2025

mais uma camada de mediação, já que nem sempre ela será absorvida por *flaneurs* à deriva na cidade. Kern (2021, p. 99) reforça que a mídia, assim como a experiência, a arte e os próprios desejos e medos, molda a cidade. E, ao deixar sua marca, como no grafite, por exemplo, as mulheres a ressignificam como espaço de possibilidade.

Seguindo as pistas de Fernandes, Belart e Barroso (2020), pode-se dizer que em grandes metrópoles o espaço é constituído também como espaço comunicacional que conecta os diferentes territórios entre si e com o mundo. Dessa forma, a cidade em constante modificação é lugar de fluxos intensos que se reconectam e propiciam trocas sensíveis nas ruas utilizando também as redes para permanecer se encontrando. Para os autores, forma-se “uma rede-rizoma de comunhão de sentidos e significados compartilhados, que necessitam de um reconhecimento não apenas cognitivo-racional, mas emocional-relacional” (Fernandes; Belart; Barroso, 2020, p. 14). Assim, a comunicação parte de uma comunhão, um compartilhamento dos sentidos, sentimentos e significados:

E esse ethos representa tanto o mundo racional, como o mundo emocional e afetivo que oferece sentidos e significados à expressão ética da estética (emoção comum). Neste sentido, o prazer estético e a harmonia física e social estão profundamente entrelaçados e se dão a ver na estética de um lugar, de um grupo, de um novo desenho arquitetural, de uma expressão coletiva revelada em diversas ambiências e territorialidades (Fernandes; Belart; Barroso, 2020, p. 14).

Kern (2021) nos lembra que, ainda hoje, os corpos das mulheres ainda são vistos como fonte ou um sinal de problemas urbanos e que os esforços para fazer avançar certos tipos de melhoria da cidade estão longe do fim, e recorre à perspectiva geográfica de gênero, de exclusão real e material, para explicar como o sexismo funciona na prática: “o poder e os privilégios masculinos são mantidos ao manterem os movimentos das mulheres limitados e restringirem sua capacidade de acessar espaços diferentes” (Kern, 2021, p. 28).

Segundo ela, a lógica econômica de uma sociedade sexista, racista, trans e homofóbica opera na suposição tácita de que o poder econômico e outras formas de poder devem primeiro ser maximizadas para homens brancos, heterossexuais e cis. Para mudar esse cenário, Kern (2021) enxerga como única possibilidade o papel do ativismo, já que

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

os grupos marginalizados só recebem liberdade, direitos, reconhecimentos e recursos com luta.

Fernandes *et al.* (2022, p. 16) reforçam que “as imbricadas e complexas relações entre ativismo, arte política e estética parecem ter na noção de (re)existência um elemento importante para a sua problematização”. São essas (re)existências que possibilitam novas maneiras de existir no mundo, a partir de “insurgências e irrupções (re)inventadas do cotidiano, em que práticas artísticas e os ativismos se colocam como um campo privilegiado de experimentações” (p. 16).

Assim, Fernandes *et al.* (2022) apontam os “ativismos urbanos” como possível caminho, uma vez que a cidade é o lócus das atividades dos coletivos sociais na sociedade contemporânea. Segundo os autores, “o ativismo transita pelas ambiências urbanas e digitais, pelos campos políticos, artísticos, sociais e educacionais, questionando institucionalidades e cânones do mundo atual” (Fernandes *et al.*, 2022, p. 15).

Pereira e Bezerra (2022) reforçam que o ativismo é um conceito em disputa, requerendo atenção aos seus usos e apropriações paradoxais e contraditórias. Assim, podemos considerá-lo como noção e prática dissensual que busca a transformação social, nos horizontes tanto da política, da cidade e do urbanismo como da própria arte. Dessa forma, o ativismo pode ser visto como prática ou como campo de reflexão “como fissuras e brechas no poder e como desdobramento de formas outras de viver democracias, em que se tem a intenção explícita e intencional de criar antagonismos e dissidências e incluir as alteridades e os grupos silenciados pela via estética/política/performativa” (Pereira; Bezerra, 2022, p. 328).

E é por meio dessas fissuras criadas nas estruturas vigentes, que os artistas conseguem articular e negociar formas de (re)existência como táticas e astúcias cotidianas com elementos intuitivos, afetuais e espontâneos: “a noção de (re)existência parece dar mais conta de dinâmicas sociais cotidianas amplas e complexas, nas quais os atores não só resistem, mas também protagonizam, ocupam, negociam, escapam, existem, criam, perseveram, e assim por diante” (Fernandes *et al.*, 2022, p. 17).

A cidade tem sido um local de disputas já que ela pode ser vista como uma prática discursiva e social, capaz de adquirir um caráter performativo, uma vez que a sua materialidade é constituída por discursos e atos performativos (Trois; Colling; Battel,

2022, p. 4). Fernandes, Herschmann, Rocha e Pereira (2022) reforçam que o “ativismo” transita pelas ambiências urbanas e digitais, pelos campos políticos, artísticos, sociais e educacionais, questionando institucionalidades e cânones do mundo atual.

Para Pereira e Bezerra (2022), o ativismo urbano é uma atualização das relações entre estética, política, performance e urbanismo que tem nas cidades um campo de experimentação, ação e reflexão para repensar noções clássicas modernas de espaço público, “no entrelugar entre experiências sensíveis/corpóreas/relacionais e as transformações possíveis nas relações de poder” (Pereira; Bezerra, 2022, p. 329). Assim, o ativismo urbano se torna uma forma potente e sensível de reivindicar o direito à cidade lefebvriano, por meio da dinamização de afetos que nos remetem às dimensões corporais e performativas da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise sobre Arte da Mulher na Cidade e a Mulher na Cidade na Arte nos levou a refletir sobre a forma como os corpos femininos vêm, por meio da arte, reivindicando a cidade, historicamente dominada pelos homens. Voltando ao esquema inicial, podemos reorganizar as palavras, colocando a mulher como protagonista que, por meio da arte, consegue se apropriar da cidade, a tornando um local mais seguro e acolhedor para as outras mulheres e pessoas de gêneros dissidentes.

Para romper com estruturas, é necessário criar frestas no sistema heteropatriarcal vigente. Isso só é possível quando as mulheres se utilizam de táticas e astúcias. Como vimos na pesquisa, as artistas buscam dar visibilidade para a causa feminina por meio de suas produções artísticas. Nesse sentido, seguimos com Pereira e Bezerra (2022), que entendem que a noção de pedagogias poéticas, afetivas e ativistas (Walsh, 2017) que se tecem a partir das brechas abertas em pequenas ações cotidianas, nos modos de viver, lutar, atuar e sentir/pensar, constituem “esperanças pequenas”, que são as “fissuras que elaboram vidas em re-existência, nas negociações possíveis, num entramado construído a cada dia, a cada evento, a cada parceria e rede articulada, em seus acertos e contradições” (Pereira; Bezerra, 2022, p. 346).

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

Esse trânsito entre as diferentes partes da cidade pode ser visto como cidades-arquipélagos (ilhas-redes) e não como uma unidade moderna (centro-periferia) e articuladas por meio de “portas e pontes” (Fernandes; Belart; Barroso, 2021). Ao ultrapassar essas portas e pontes, as mulheres conseguem influenciar na dinâmica urbana, abrindo espaços de relações e interações sociais: “A rede de ilhas, ou arquipélagos, desse modo, apresenta os imaginários e as tessituras relacionais que acomodam essa comunicação socio-cultural-espacial contribuindo para a experiência do ‘estar junto’, no sentido antropológico” (Fernandes; Belart; Barroso, 2021, p. 6).

Nos aprofundamos no sistema grafite-pichação e entendemos que ele ultrapassa os muros, podendo estar presente em outros locais, desde que represente alguma violação. Assim, a presença de mulheres na cidade, como protagonistas de suas histórias e de seus desejos, sendo vistas e ouvidas é um hackeamento de poder e pode fazer parte desse sistema grafite-pichação.

REFERÊNCIAS

- ART, Lost; MANCO, Tristan; NEELON, Caleb. **Graffiti Brasil**. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- BOVENSCHEN, Silvia. “Existe uma estética feminista?” In: ECKER, Gisela (Org.). *Estética Feminista* Barcelona: Icaria Editora, 1985. pp. 21-58.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CASTRO, Mary Garcia. Mulheres sindicalizadas: classe, gênero, raça e geração na produção de novos sujeitos políticos, um estudo de caso. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CASTRO, Pâmela (org.). **Hackeando o Poder**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- FERNANDES, Cintia Sanmartin & Herschmann, Micael. Efervescências musicais e noturnidades no Beco das Artes. *Todas as Artes Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, v. 3, n. 2, p. 71-84, 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/10253>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Arte, comunicação e (trans)política: as potências dos femininos nas cidades**. Belo Horizonte: UFMG, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2021/12/Arte-Comunicacao-e-transpolitica-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf> Acesso em: 3 de julho de 2025.

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

FERNANDES, Cintia Sanmartin et al. **Artivismos Urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERNANDES, Cintia Sanmartin.; BELART, Victor.; BARROSO, Flávia Magalhães. Cidades-arquipélagos: as metrópoles como sistemas abertos e um olhar a partir do Rio de Janeiro. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, [S. l.], v. 20, n. 37, 2021. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/720>. Acesso em: 20 fev. 2024.

FERRARA, Lucrécia D'aléssio. Matrizes, n. 2, p. 39-53, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/issue/view/3169>. Acesso em 03 de julho de 2025.

KERN, Leslie. **A Cidade Feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens**. Tradução: Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LA ROCCA, Fabio. **A Cidade em Todas as Suas Formas**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

LAURIANO, Carollina. Táticas da invisibilidade: por que mulheres artistas ainda enfrentam dificuldades para se inserirem n campo da arte? In: CASTRO, Pâmela (org.). **Hackeando o Poder**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

LEME, Mariana. História das Mulheres. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **História das Mulheres, Histórias Feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Tradução: Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

PEREIRA, Simone L.; BEZERRA, Priscila M. Ocupação Ouvidor 63: sentidos dos artivismos urbanos no centro de São Paulo. In: FERNANDES, Cíntia S. et al. (orgs.). *Artivismos Urbanos*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

POKAROPA, Vulcanica. Pessoas transexuais, travestis e não binárias no mundo das artes. In: CASTRO, Pâmela (org.). **Hackeando o Poder**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

RAGO, Margareth. “Epistemologia feminista, gênero e história”. In: GROSSI, Miriam Pillar; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Masculino, feminino, plural Florianópolis: Mulheres, p. 25-37, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Armando. Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Sesc, 2014.

STUBS, Roberta. A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade Tese (Doutorado em Psicologia). Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade do Estado de São Paulo (Unesp) Campus de Assis, 2015, p. 277

A arte da mulher na cidade e a mulher da cidade na arte – Leticia Lima de Carvalho Couto – p. 255-285

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 26, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/Tv5hVNZ5W98QhbHNVV753vS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 fev. 2024.

TEIXEIRA, Carolina Tiemi Takiya. **Útero Urbe: Mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2020.

TROI, Marcelo de; COLLING, Leandro; BATEL, Susana. Espaço performativo: cidade em disputa e atualização histórica. In: FERNANDES, Cíntia S. *et al.* (org.). **Artivismos Urbanos**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

WALSH, Ctaherine (ed.). **Pedagogías decoloniales: Prácticas Insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo II. Quito/Ecuador: Ed. AbyaYala, 2017.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

YIN, Robert. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução: Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZUIN, Aparecida. **Semiótica e Arte**. Curitiba: Appris, 2018.

Recebido em: 20/02/2025 Aprovado em: 10/06/2025
--