

Mulheres indígenas nas tintas das grafiteiras KA e Cely Feliz

Ivânia dos Santos Neves¹

Camille Nascimento²

Roberta Sodré³

Resumo

Nos últimos cinco anos, a atuação de grafiteiras e grafiteiros se intensificou na cidade de Belém. A diversidade étnico-racial ganhou bastante destaque nestas intervenções urbanas, que de certa forma, reivindicam uma identidade mais plural, no momento de comemoração dos 400 anos da cidade. Neste artigo, compreendemos os grafites como enunciados, produzidos por sujeitos historicamente construídos, atravessados por relações de poder e redes de memória e propomos a análise da presença da mulher indígena nas grafitagens de Ka, do coletivo Freedas Crew e Cely Feliz, que integra os coletivos Flores do Brasil e Ratinhas Crew.

Palavras-chave: Memória; Enunciado; convergência; discurso; intericonicidade.

Indigenous women garfitted by kA and Cely Feliz

Abstract

In the last five years, the work of graffiti artists has intensified in the city of Belém. Ethnic-racial diversity has gained prominence in these urban interventions, which in a way claim a more plural identity at the time of commemoration of the city's

¹Doutora pela Universidade de Campinas (UNICAMP), mestra em Antropologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora das Faculdades de Letras e de Comunicação da UFPA. Faz parte Também dos Programas de Pós-Graduação em Letras, PPGL e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, PPGCOM. Ambos da UFPA.

² Discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA), integrante do Grupo de Estudo Mediações, Discurso e Sociedades Amazônicas (GEDAI), coordenado pela Prof^a Dr^a Ivânia dos Santos Neves. Sua pesquisa analisa os discursos sobre as sociedades indígenas que existem nas grafitagens de Belém do Pará.

³ Graduada no curso de Letras/Português (2017), pela Universidade Federal do Pará. Bolsista de Iniciação Científica (CNPQ/FAPESPA), com o desenvolvimento do plano de trabalho "A presença indígena nos grafites e nas pichações na cidade de Belém", em 2015 e 2016.

400 years. In this article, we understand the graffiti as enunciation, produced by historically constructed subjects, crossed by power relations and memory networks and propose the analysis of the presence of indigenous women in the graffiti of Ka, the collective Freedas Crew and Cely Feliz, which integrates the collectives Flores do Brasil and Ratinhas Crew.

Keywords: *Memory; enunciation; convergence; discourse; interconnectivity.*

Introdução

Em janeiro de 2016, Belém, capital do Pará, completou 400 anos de fundação e esta data motivou uma série de manifestações, tanto comemorativas, como de protestos. A mídia corporativa e as instituições ligadas à prefeitura e ao governo do estado enfatizaram as matrizes culturais europeias visíveis na arquitetura de uma parte da cidade, sob os ecos da *Belle Époque*, silenciando as memórias indígenas e africanas destas terras que um dia seriam denominadas Belém.

No sentido contrário desta posição “oficial” houve um movimento intenso de artistas, intelectuais e coletivos que se empenharam em mostrar o outro lado destes quatro séculos (NEVES, 2015). Com suas mídias alternativas, quer fosse nas redes sociais ou nas paredes e muros espalhados pela cidade, além da pluralidade cultura da região, estes sujeitos também evidenciaram alguns graves problemas de infraestrutura da cidade como as precárias condições sanitárias nos bairros periféricos, o descuido com as escolas municipais, o descaso com uma política cultural comprometida com a diversidade; enfim, as mazelas de uma cidade latino-americana e seus graves contrastes.

Neste artigo, vamos analisar discursivamente algumas manifestações de oposição a este discurso oficial que forjou uma identidade monocultural para Belém, tentando transformá-la na ficcional cidade das luzes de tradição europeia.

Tomamos como objeto de análise especificamente os enunciados grafitados pelas grafiteiras Ka e Cely Feliz, que visibilizam a presença da mulher indígena e propõem uma identidade mais plural para a cidade.

No trabalho das duas grafiteiras, a memória indígena é observada sobretudo pela pintura do corpo indígena, das pinturas corporais, da cor da pele e pela presença de adereços. Embora a produção das duas artistas seja convergente, elas chegam à mulher indígena de formas diferentes. Ka relaciona seus grafites ao imaginário amazônico, imbricado com as narrativas orais da região, enquanto Cely Feliz está envolvida com o movimento feminista e as discussões sobre a multiplicidade étnica. As pinturas das duas artistas estão presentes também na plataforma digital, em redes sociais e esta nova fronteira dos grafites lhes envolve no processo de convergência cultural e midiática da atualidade. (JENKINS, 2009)

1. Pelas ruas da cidade

Entendemos o grafite como uma expressão artística particular do meio urbano. Massimo Canevacci (2004) considera as cidades ambientes carregados de sentidos, e as denomina “cidades de arte ou de cultura”. Ele observa a cidade não apenas no aspecto físico e estrutural, mas também em uma dimensão simbólica. Para este autor, os grafites modificam a paisagem urbana, produzem as “interzonas” e possibilitam novas cartografias, com olhares múltiplos sobre a cidade. O pesquisador trabalha em sua teoria o desenvolvimento de uma “formacidade” para uma “forma-metrópole” e as novas formas de comunicação urbana em todos os seus múltiplos ambientes e espaços. Segundo Canevacci, a existência de múltiplos espaços nas metrópoles é constituída tanto por condições materiais quanto imateriais.

Na imagem a seguir, registrada nos muros de Belém, uma contestação às comemorações dos 400 anos atesta bem esta possibilidade de interzonas de produção de sentidos.

Figura 01: Belém, 400 anos de quê?



Foto: Roberta Sodré

Outro olhar antropológico bastante significativo para nossas análises sobre o grafite é do colombiano Armando Silva, que há mais de vinte anos pesquisa sobre intervenções urbanas na América Latina. Segundo ele, o grafite materializa os desejos e frustrações de uma coletividade, pois “exalta, formas que retomam ou questionam seus territórios sociais” (SILVA, 2015, p.23).

Lucrécia D’Aléssio Ferrara (2015) também se preocupa com as discursividades constitutivas dos cenários urbanos e propõe uma diferença entre o espaço urbano e a cidade, atribuindo ao primeiro conceito a definição de território, ao passo que, para ela, a cidade está no âmbito das relações humanas, das trocas simbólicas, da interação e da mediação. Neste sentido, entendemos as paisagens contemporâneas como significativos enunciados, um meio de produção de sentidos, passivas às relações de poder.

Espaço urbano e cidade se pressionam no cotidiano, mas não se confundem; ao contrário, podem ser considerados categorias científicas distintas e, nessa condição, são imprescindíveis para que seja possível entender as relações sociais que, sob o impacto das novas tecnologias, se concentram naquilo que se tem entendido como fenômeno específico, a cidade. Espaço urbano e cidade não se confundem, mas se flexibilizam, se relacionam e convivem no clima da sociedade em rede; porém, se o que caracteriza o espaço urbano é sua definição de território, a cidade,

ao contrário, se define como relação comunicativa, troca, mediação e interação. (FERRARA,2015, p. 138).

No âmbito do discurso, consideramos que o grafite, como todas as expressões humanas, está inserido em relações sociais, é produzido por sujeitos historicamente construídos, ele se modifica, se atualiza, inscreve-se em memórias discursivas. São enunciados que, a princípio circulam nos espaços urbanos, mas também já estão presentes nas redes sociais e, em todas as suas possibilidades podem tanto silenciar ou visibilizar discursos.

A referência teórica de Michel Foucault nos conduz a compreender que este sujeito grafiteiro é constituído por discursos, envolvido em relações de poder que atravessam seu corpo, suas relações mais próximas, dentro de uma perspectiva de verdade produzida historicamente. Nesta perspectiva, a história contínua é refutada e a partir das discontinuidades passamos a compreender as memórias discursivas, que, dependendo das condições de possibilidades, ganham visibilidade ou ficam submersas.

2. Grafites: um estudo por meio da Análise do Discurso

Entendemos o grafite como uma materialidade discursiva, expressão artística identificada precipuamente com o espaço urbano. O grafite, como se concebe hoje, nas discussões acadêmicas, começou a ganhar visibilidade na década de 1960, juntamente com o movimento Hip-Hop, em Nova Iorque. Esta complexa prática cultural, Hip-Hop, construída historicamente pelo discurso da resistência às desigualdades sociais, especialmente juvenil, é composta pelo rap, o break-dance e o grafite. Esse movimento se globalizou, sem se uniformizar e se revela um fenômeno que deseja atribuir novo sentido à cidade, tornando-a um espaço de manifestação de “uma voz bastarda” e “transgressora” que não se preocupa com as convenções sociais. Inicialmente o grafite, assim como a pichação, era considerado crime. Porém o texto da lei ambiental 9.605, de 1998, que previa punição para grafiteiros e pichadores, foi alterado pela lei 12.408, de 25 de maio de 2011, descriminalizando o grafite. (SOUZA, 2013, p. 18).

A expansão desta prática cultural se deu nos anos 1970 e 1980. Porém, mesmo com esse marco temporal, consideramos neste trabalho que a prática do grafite faz referência também a formas de comunicação de sociedades que não necessariamente se inscrevem num contexto urbano, a exemplo dos grafismos de sociedades indígenas e também as africanas, ou ainda remontando mais atrás na história da humanidade, às práticas humanas de interação com a sociedade por meio “da escritura” em paredes, muros e postes, como as pinturas rupestres.

Pintados, escritos, raspados ou colados sobre muros e outras superfícies, os grafites tornaram-se habituais nas grandes cidades. Apropriados pelos jovens como uma forma radical de expressão, constituem-se como um código diferente e especial e como uma marca da visualidade urbana. Espontaneamente deixados na rua, os grafites se apresentam como um tipo de manifestação aberta e híbrida, propícia a entrecruzamentos com a mídia, com a arquitetura, vindo a se firmar como uma forma de contestação política, poética e de afirmação social.

Segundo Michel Foucault (2005), o sujeito é constituído por discursos, envolvido em relações de poder que atravessam seu corpo, suas relações mais próximas, dentro de uma perspectiva de verdade construída historicamente. Neste sentido, a história contínua é refutada e a partir das discontinuidades passamos a compreender as memórias discursivas, que, dependendo das condições de possibilidades, ganham visibilidade ou ficam submersas.

Os escritos desse autor se ocupam de uma vasta problemática, entre as quais a arqueologia dos saberes, a genealogia dos poderes e a genealogia da ética. No centro dessas questões está a constituição da história do sujeito na sociedade ocidental (FOUCAULT, 2005), ou seja, uma história das práticas de subjetivação. A questão que Foucault (2005, p 351) se coloca é saber quem somos nós hoje, o que nos ajuda a entender as identidades em circulação em nossa sociedade. Para tanto, ele analisa os discursos que se entrecruzam na constituição dos sujeitos de forma heterogênea, por meio de lutas e batalhas, em que saber e poder se inter-relacionam.

Para Foucault (2005, p. 253), analisar discurso é examinar “as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema

estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona”, entendendo que o poder não é origem do discurso, e sim opera através deste, pois o discurso é um elemento de um dispositivo estratégico de relações de poder. Em sua arqueologia do saber, Foucault (2005) propõe superar a forma tradicional de fazer história, organizada em forma de narrativas sequenciais de acontecimentos, em uma continuidade que elide os acidentes e discontinuidades que marcam as lutas dos sujeitos no interior da sociedade.

Na história descontínua, proposta por Foucault (2000), a forma de organização do saber obedece a um conjunto de procedimentos que regulam a produção e a circulação dos enunciados, os “regimes de verdade”. Por essa natureza histórica, o discurso deve ser entendido em sua irrupção de acontecimento, em uma dispersão temporal que lhe permite ser repetido, esquecido, transformado, apagado. A análise de acontecimentos em sua dispersão é, para Foucault (2005), uma forma de abandonar os recortes e agrupamentos que colocam em pauta as continuidades na organização dos discursos, fazendo com que se busquem as origens secretas da sua irrupção. A análise dessa dispersão de discursos se dá na instância própria de cada um.

Assim como a arqueologia, a descrição genealógica (FOUCAULT, 2005), para ser empreendida, requer que se renuncie à forma tradicional como se faz história, sem se ocupar das gêneses. A arqueogenealogia não tenta descobrir o que está oculto nos discursos, mas se centra nos próprios discursos como práticas, que obedecem a regras de construção históricas e controladas por relações de poder.

Tomando como base nosso objeto de pesquisa, grafitagens em Belém com a presença indígena feminina, chegamos a um dos primeiros postulados de Foucault, a saber, todo discurso produz o que chamamos de “efeitos de sentido”, que pode ser materializado em linguagem verbal, como o texto, mas também em linguagem não-verbal, como imagens, cores, luz e perspectiva. Assim, consideramos o grafite como enunciado, uma materialidade produtora de sentidos, que atualmente em Belém, retoma discursos antes silenciados: a memória das sociedades indígenas. Estamos, portanto, de duas posições sujeitos que em certos períodos foram silenciadas, mas agora estão em evidência: mulheres indígenas e grafitadeiras.

Analisar a circulação dos enunciados, as posições de sujeito aí assinaladas, as materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória. Trata-se, portanto, de procurar acompanhar trajetos históricos de sentidos materializados nas formas discursivas da mídia (GREGOLIN, 2007, p. 13).

O grafite é um gênero de intervenção urbana bastante identificada com a periferia, praticada geralmente por jovens que trazem em suas produções discursos que não são hegemônicos. Geralmente protestam contra o governo, reivindicam estrutura para a cidade, exaltam as minorias do poder, discursos que são silenciados na história oficial, na mídia corporativa, nos livros didáticos. Para analisa-los neste artigo, recorreremos também a outra definição da Análise do Discurso, a intericonicidade.

A memória, na Análise do Discurso, não se assemelha à memória individual, psicológica, mas está relacionada à reatualização de discursos, à ressignificação e aos silenciamentos; é um “sempre já” do discurso. O francês Jean-Jacques Courtine ao falar sobre a memória discursiva das imagens, nos apresenta a definição de intericonicidade, ao tratar da relação indissociável entre o linguístico e o histórico, postula que “a noção de memória discursiva concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas”. Sobre intericonicidade Jean Jaques Courtine (2011, p.159-160) propõe:

A noção de intericonicidade é assim uma noção complexa, porque ela supõe a relação entre imagens externas, mas também entre imagens internas, as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não faça ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas.

Intimamente ligada a essa concepção apresentada por Courtine, o pesquisador Nilton Milanez (2007) passa a compreender a relação entre o sujeito e

a memória imagética para além da produção, pois ele considera os sujeitos como suportes das imagens dessa cultura:

A intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. (...). Acrescentaria ainda uma dimensão suplementar, indo de um lado mais antropológico para situar o indivíduo, o sujeito, não só como produtor, mas também como intérprete, e de certa maneira como suporte das imagens dessa cultura.

Assim, observamos nestas grafitagens com a presença indígena feminina vários elementos que se repetiam, considerando o processo de intericonicidade em que estas imagens se inscrevem. Desde a colonização brasileira, as sociedades indígenas foram retratadas verbalmente e visualmente. Sabemos, no entanto, como é difícil representar as mulheres indígenas sem retratá-las por meio da iconicidade que nos foi apresentada: ao se falar em sociedades indígenas prevalece o olhar do outro, do exterior, que causa sempre a estranheza, a aversão e o preconceito. O que se enfatiza é a nudez, a ausência de uma religião cristã e a ignorância à cultura ocidental. Como assume Carvalho (2015, p. 13):

Em nossas redes de memórias, circulam diferentes tipos de discursos sobre as sociedades indígenas. Inocentes, sem roupas, selvagens, antropófagos, isolados do ambiente urbano, com dificuldades de falar. Estas são algumas características, construídas historicamente pela cultura ocidental, constantemente evocadas, quando pensamos em um sujeito indígena brasileiro

Entretanto, a presença de personagens indígenas em um muro no viaduto, na parede de uma casa ou em outros locais de grande fluxo de pessoas, permite pensar em uma desconstrução da memória oficial em função da descontinuidade própria do enunciado. Desconstrução propiciada através dos olhares dos sujeitos, como assegura Silva (2015, p. 46) “o olhar social atua como mediação: o olhar da aprovação ou da reprovação.”. Nessa mesma perspectiva Gregolin (2011, p.92) ao visitar os conceitos de Pechêux e Davallon admite que:

É interessante, portanto, pensarmos que o agenciamento da materialidade discursiva instaura uma ordem do olhar e constrói o acontecimento para o futuro. Sempre haverá possibilidade de que ele seja retomado, transformado, relido. Por isso, (...) a imagem é uma operadora de simbolização.

A partir da perspectiva de ordem do olhar podemos observar que “por meio do grafite, começam a ser expressas realidades que ficam fora da mídia tradicional: jornais, rádios e TV.” (SILVA, 2015, p.25). Com isso, ao trabalhar o enunciado a partir do contexto imagético implica que estejamos abertos para concepções concorrentes ou mesmo discordantes, todavia, todas irão estar relacionadas à capacidade da linguagem de ser múltipla em si e suas possíveis interpretações.

3. Mulheres nos grafites: as indígenas de Cely e Ka

Dentro do universo de imagens, as grafitagens que servem como *corpus* de análise deste trabalho estão atentas a uma rede de memória ainda mais específica: os discursos sobre a mulher. Como sujeito historicamente construído, a produção de um discurso sobre a mulher ocidental, de forma generalizada, está bastante associada às narrativas das personagens bíblicas Eva e Virgem Maria, assim também como às bruxas, feiticeiras, que sempre se tencionaram com as “belas, recatadas e do lar”. Atualmente, as discussões promovidas pelos movimentos feministas, no país, passaram a visibilizar também as diferenças étnico-raciais e têm contribuído para que se pluralizem os outros olhares sobre as mulheres.

Procurando compreender estas duas diferentes construções históricas, da mulher e da indígena, o *corpus* de nossa pesquisa nos apontou como estes discursos bastante silenciados na história oficial, reforçada pelos livros didáticos, pelos meios massivos de comunicação retomam memórias sobre os discursos do sujeito indígena e do sujeito mulher. Observamos que não apenas em Belém, mas em outras capitais, muitas grafiteiras e grafiteiros trazem como seu principal tema a mulher indígena. Vejamos, a seguir, dois exemplos:

Figura 02: Keka Florescia - Vitória (ES)



Fonte: <http://www.imgrum.net/user/kekaflorescia/2087079113/1102256109592266956-2087079113> Acessado em 15/10/2016 às 10h.

Figura 03: Raiz Campos - Manaus (AM)



Fonte: <https://muroblog.wordpress.com/raiz-campos/> Acessado em 12/11/2015. às 18h

Quando olhamos para estas duas imagens, não podemos ignorar que estão dentro de um processo historicamente construído. Se a insistente presença de grafites com matrizes indígenas no período de comemoração dos 400 anos de Belém sugere a reivindicação de uma memória mais plural da cidade, a presença de mulheres indígenas espalhadas pelos muros de cidades de todas as regiões nos convidam a pensar neste processo de uma forma mais ampla, talvez as metrópoles brasileiras, bem a exemplo do que acontece em outras regiões da América Latina, também comecem a pintar em seus muros a pluralidade cultural.

No cenário do grafite belenense, observamos que as mulheres desenvolvem atividades em coletivos de grafiteiros e na cidade há grupos de grafite exclusivos de mulheres. Elas promovem eventos com oficinas para a localidade em que vão grafitar, trazem em seus grafites temas que expõem a situação político-social da mulher como a violência física. Mas a preocupação com a memória indígena está presente também em grafites pintados por homens, como podemos ver na imagem seguinte, um grafite do cacique Raoni.

Figura 04: Grafite produzido por Sebá Tapajós



Foto: Kamila Ferreira

Este grafite, produzido dentro do projeto Street River, localiza-se na fachada de uma casa localizada na Ilha do Combu, que faz parte da área metropolitana de Belém e integra o conjunto de cerca de 39 ilhas catalogadas pela Companhia de Desenvolvimento de Belém, situada a 1,5 km ao sul da cidade. Sebá Tapajós idealizou uma galeria fluvial, na qual as casas e os barcos dos moradores da ilha substituíram as telas. O objetivo do projeto Street River era visibilizar discursos silenciados durante as celebrações do aniversário de 400 anos de Belém, porque não se via nas comemorações oficiais a memória indígena, nem a presença da população que vive nas ilhas do entorno da capital paraense, considerados como “ribeirinhos”.

Em nosso corpus de análise, contamos com os trabalhos de duas grafiteiras que trazem em seus trabalhos a presença indígena feminina nos enunciados grafitados no período de 400 anos da cidade de Belém. Karina Miranda, conhecida no cenário do grafite como Ka é integrante do coletivo Freedas Crew, e Cely Feliz

integra os coletivos Flores do Brasil e Ratinhas Crew. Estes coletivos são formados exclusivamente por mulheres.

3.1. “Nem todo risco no muro é masculino”: Cely Feliz

O trabalho de Cely se insere no contexto do movimento feminista, o qual, podemos considerar aqui como um acontecimento que permite a visibilidade de alguns discursos. Segundo ela, seus grafites reivindicam a igualdade de gênero, são contra qualquer tipo de violência contra a mulher, tanto física, como também verbal. Cely integra dois coletivos nacionais de grafiteiras, o Ratinhas Crew e o Flores do Brasil, ambos têm o objetivo de viabilizar a produção feminina e

Figura 06: Grafite de Cely Feliz



Fonte: <http://celyfeliz.volasite.com/sav-hello.php> Acessado em 05/08/2015, às 8h.

feminista de artistas urbanas atuantes fora do eixo Sul-Sudeste.

Nesta imagem, o enunciado verbal visualiza um novo acontecimento na história do grafite, haja vista que por um longo período, tanto em Belém como em outras cidades, esta prática era exclusiva de homens. Como podemos perceber, o grafite possui uma aquarela de intenções, produzidas através da memória das grafiteiras e dos grafiteiros.

As condições de possibilidades históricas destas grafitagens de Cely emergem do desejo de conceber as mulheres em uma nova posição social,

ocupando novos espaços, como demonstram os objetivos principais dos coletivos a que a artista está filiada. A questão étnico-racial também ganha espaço em sua produção, é o corpo de uma mulher indígena sem blusa. Os coletivos de que participa também marcam uma posição em relação às desigualdades regionais no país.

Tomando os grafites como construções históricas, podemos identificar as movências nas formas de interagir com estas representações na sociedade brasileira. Este tipo de intervenção urbana foi durante muitas décadas desqualificada e marginalizada, entretanto, na atualidade, começou a ganhar, em algumas situações, um novo estatuto e alguns grafites já conquistaram espaço em galeria e museus pelo mundo todo. A dinâmica enunciativa é um jogo descontínuo, como nos ensina Foucault (2005).

O sujeito do discurso, isto é, o enunciador, na perspectiva foucaultiana vai ser historicamente construído, não é um indivíduo apartado da história. No caso destes grafites com a presença indígena feminina, entendemos que cada sujeito ou grupos de sujeitos são atravessados pela história de seu próprio tempo, pelas

Figura 07: Grafite La piel del indio



Foto: Camille Nascimento

memórias sociais a q são expostos.

A partir dos grafites de Cely, pintado em um poste na periferia de Belém, observamos uma característica bem significativa do grafite belenense, a multiplicidade étnica. Nestes grafites emergem com bastante recorrência discursos sobre as sociedades indígenas e negras, fugindo ao padrão estereotipado com que costuma ser apresentados.

Muitos dos grafites trazem a referência indígena menos explícita, por meio de alguns grafismos em torno do “desenho” principal ou por enunciados verbais



como “La piel del índio te enseñara”. Os grafites de Cely apresentam esta multiplicidade étnica e nos remetem a algumas interrogações sobre a realidade brasileira: quem é índio, negro ou branco? Será possível identificar com muita precisão etnias em um país tão miscigenado como o nosso?

3.2. Entre a Mulher Maravilha e as Hiper Mulheres indígenas

Freedas Crew também foi um nome pensado para simbolizar resistência, superação e a liberdade de mulheres artistas. O nome da crew é um anglicismo, com a junção da palavra free com o primeiro nome de

*Frida Kahlo, nossa principal inspiração. As Freedas são
mulheres livres para pintar.*
Thay Freitas

Diferente do que notamos nos grafites feitos por Cely, que por vezes podem ser assimilados com teor de reivindicação dos direitos femininos e evocam a multiplicidade étnica presente nos sujeitos belenenses, a grafiteira Ka apresenta em suas indígenas uma visão inovadora ao tratar da mulher indígena. Em seu processo de composição, a artista fala da influência das narrativas orais amazônicas, contadas por seus parentes mais velhos durante sua infância em Belém e procura traduzir em seus grafites uma proximidade com os povos indígenas.

As intervenções feitas por Ka nas ruas de Belém, em sua maioria presentes em locais com bastante fluxo de pessoas, promovem na memória dos sujeitos reativações, é como se arquivos remotos ou não fossem atualizados todas as vezes que nos deparamos com essas materialidades imagéticas. Essa correspondência entre imagens descrita por Courtine (2011) pode ser notada nos enunciados grafitados que a Freeda Ka inscreve.

No grafite a seguir, podemos ver três figuras femininas que fazem alusão às indígenas, às negras e às ribeirinhas. A mulher indígena, pintada por Ka, muito recorrente em seus grafites, não possui, neste enunciado, as expressões do rosto, há apenas o molde, o que nos sugere algumas interpretações. De imediato podemos imaginar que se trata de uma obra aberta e cabe aos interlocutores imaginarem este rosto. Por outro lado, este enunciado também provoca uma reflexão sobre a condição da mulher no Brasil e nesta direção, uma mulher sem

Figura 08: Mural Freedas Crew



Foto: Thayane Freitas

rosto poderia representar todas as mulheres cujo “rosto” foi omitido no ambiente de trabalho, nas decisões políticas, na violência doméstica.

Em relação especificamente às mulheres indígenas, este processo é mais agressivo, porque além da discriminação racial e dos processos de silenciamento a que os povos indígenas foram submetidos na memória nacional, pesa sobre ela a condição de subalternidade diante do homem indígena. Pela provocação da pintura de Ka, podemos pensar em quais seriam os contornos do rosto desta mulher? O que sabemos, nós, nas grandes cidades sobre a realidade destas mulheres? Que memória destas mulheres se atravessa com a nossa?

Outro aspecto a ser considerado na composição da imagem é a postura do corpo: a coluna desta mulher está ereta e mesmo sem ter a fisionomia do rosto detalhada, sua imagem não materializa uma condição de passividade, muito pelo contrário, pode traduzir uma atitude de enfrentamento diante de seus interlocutores. Seu corpo está suavemente inclinado para o lado esquerdo, o que permite visualizar apenas o adorno do lado direito do braço, onde aparece um enunciado verbal definidor de sua origem e representação étnica.

Quando associamos outras imagens de mulheres, uma delas já bastante saturada pela mídia, como pode ser notado abaixo, podemos compreender o quanto o enunciado grafitado por Ka retomou aspectos de imagens que podem ser revisitadas pela memória da grafiteira. Ela é uma grafiteira latino-americana, seu lugar de enunciação se fratura entre as cosmologias locais (D. MIGNOLO, 2013), daí a presença de uma mulher indígena no coletivo Freedas Crew, mas sua

Figura 09: Mulheres em Intericonicidade



8290

memória também retoma as imagens colocadas em circulação pela indústria cultural.

Nesta montagem, ao lado da personagem grafitada por Ka, colocamos a super-heroína, Mulher Maravilha, das histórias em quadrinhos da empresa DC Comics. Símbolo de força feminina, mas sem nenhum comprometimento com as questões raciais, ela foi responsável pela quebra de paradigmas relacionados à mulher e logo tornou-se ícone da representatividade feminina de classe média, branca, no mundo ocidental. Podemos observar que a indígena de Ka retoma a imagem da mulher maravilha, tanto pela coluna ereta, como pelo movimento do cabelo.

Na terceira imagem, aparece uma indígena retratada na cena do filme brasileiro “As Hiper Mulheres: Itã Kuêgü”, de 2012. Neste recorte, vemos uma imagem bastante instituída sobre as mulheres indígenas, facilmente reconhecível pelas pinturas e pelos adereços. É justamente a pintura no braço esquerdo que confere uma identidade indígena à mulher grafitada. No filme, a força da mulher indígena é bastante destacada, inclusive impõem aos homens uma condição de submissão. Neste sentido, quando pensamos na coluna ereta deste corpo pintado e os princípios que delineiam as ações do Freeda Crew, também, podemos estabelecer uma relação da força das mulheres indígenas no filme com a indígena pintada por Ka.

Ainda que sejam produções de três momentos históricos diferentes, em lugares diferentes, quando analisamos os processos de intericonicidade, podemos perceber algumas regularidades entre as três mulheres. A insubordinação é, sem dúvida o eixo da regularidade e não podemos desconsiderar as novas posições ocupadas pelas mulheres na América Latina, que nas últimas décadas chegaram inclusive à presidência de alguns países. Da mesma forma como não devemos esquecer que a história é descontínua e todos os discursos estão sempre presentes, num eterno movimento de apagamento e visibilidade.

4. Grafites para além dos muros

O grafite vem dimensionando sua capacidade de convergência, permanece nos muros da cidade, mas também está muito forte no cenário digital. Como assegura Henry Jenkins (2009, p.29) “Por convergência refiro-me o fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação. Se antigamente os grafites restringiam-se aos espaços urbanos de muros e paredes, a chegada das redes sociais lhes conferiu novas possibilidades.

As tecnologias de registro e tratamento de imagem, nomeadamente de natureza digital, foram apropriadas pelos protagonistas desta prática cultural que usam estes recursos de forma criativa, induzindo alterações importantes no modo como esta comunidade se estrutura e atribui sentido às suas produções culturais (...) Argumento que o graffiti representa, deste modo, um bom exemplo da cultura visual contemporânea. Uma linguagem de natureza global, tecnologicamente mediada, suportando conteúdos híbridos e em constante mutação, na intersecção de diferentes territórios comunicacionais (CAMPOS, 2008).

As grafiteiras aqui apresentadas utilizam a internet como um outro lugar, onde podem dar maior visibilidade aos seus grafites, por meio de suas *Fan Pages* e *sites* oficiais. Como vimos, a pluralidade admitida nos grafites promove uma remexida na memória monocultural institucionalizada, permitindo-nos a compreensão de que os acontecimentos podem ter seus regimes do dizer modificados a cada época. Na atualidade, temos aliada a essas modificações a aquisição e uso das novas tecnologias, como a internet. Martín-Barbero (2014, p.79) assegura:

A tecnologia remete hoje não à novidade de uns aparatos, mas sim a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escrituras. Radicalizando a experiência de desencaixe produzida pela modernidade, a tecnologia desloca os saberes.

Sobre esses saberes deslocados, podemos observar que o grafite, como já foi mencionado, não admite como cenário único os muros das metrópoles mundiais, mas ocupa-se dos muros virtuais, que emergem a partir da convergência cultural e

mediática na contemporaneidade. Neste sentido, além de ampliar o número de interlocutores, estas imagens deixam de estar sujeitas à efemeridade das ruas e ganham nestes novos espaços, uma nova temporalidade.

Considerações Finais

As grafitagens produzidas por Cely Feliz e Ka, apresentadas neste artigo, fazem emergir discursos e enunciados antes bastante silenciados relacionados à mulher indígena. Nesta perspectiva, estes grafites estão bem dentro das definições propostas por Silva (2014), uma vez que representam novos espaços de produção de sentido, ou seja, uma alternativa para as mídias massivas.

Mesmo que cada grafiteira traga em seu trabalho aspectos diferentes, observamos que os discursos que elas apresentam estão inseridos em redes de memória, num complexo processo em que não apenas elas estão inseridas, mas todos nós, coletivamente. Em seus grafites convergem características apontadas desde as primeiras representações sobre o sujeito indígena feminino, porém traços atuais e não estereotipados também estão espalhados pelos muros de Belém do Pará.

O acontecimento do aniversário dos 400 anos da capital paraense revelou, mais uma vez, esta espécie de verdade oficial instituída nos traços deixados pelo colonizador europeu. As memórias indígenas e africanas, assim como dos moradores das ilhas que integram a cidade de Belém ou dos bairros periféricos não estavam incluídas nas comemorações oficiais dos 400 anos e os grafites contestaram este esquecimento. Neste sentido, vemos a cidade comunicacional de que fala Ferrara (2015), que vai além do espaço urbano, agita sua memória e se desloca dos planejamentos estabelecidos pelas ordens hegemônicas.

A pluralidade de sentidos dos grafites ao mesmo tempo em que traduz as transformações históricas, também ajuda a promovê-las e reafirma a posição de que os acontecimentos podem ter seus regimes de dizer modificados a partir das emergências da história. Em Belém, aqui entendida como a forma-metrópole (CANEVACCI, 2004), este processo se evidenciou bastante, neste período dos 400

anos, nos muros e as grafiteiras e os grafiteiros produziram novas experiências de enunciar a cidade, que desafiaram a memória oficial.

Referências

CAMPOS, Ricardo. **Movimentos da imagem do graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais.** VI Congresso Português de Sociologia Mundos Sociais: Saberes e Práticas, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.** São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARVALHO, Vivian de Nazareth Santos. **O indígena na telenovela brasileira: discursos e acontecimentos/ Vivian de Nazareth Santos Carvalho.** – 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault.** Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: vozes, 2011.

FELIZ, Cely. Site da artista Cely Feliz. Disponível em <http://celyfeliz.yolasite.com/say-hello.php>> Acesso em: maio/2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação mediações interações.** São Paulo: Paulus, 2015. – (Coleção Comunicação).

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

____. **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GREGOLIN, Maria do Rosário. A mídia e a espetacularização da cultura. In: GREGOLIN, M. (org). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo.** São Carlos, 2003. Cap. 1, p. 9 -20.

____. **Formação Discursiva, redes de memória e trajetos sociais de sentido: mídia e produção de identidades.** Porto alegre, 2005.

____. **Análise do Discurso e mídia: a reprodução das identidades.** Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, Vol. 4, No11 (2007).

JENKINS, Henry. **A Cultura da Convergência.** São Pualo: Aleph, 2009.

KUIKURO, Takumã; FAUSTO, Carlos; SETTE, Leonardo. **As Hiper Mulheres: Itão Kuêgü.** Filme longa metragem (80 minutos). Projeto Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. **A Comunicação na Educação.** São Paulo: Contexto, 2014.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILANEZ, Nilton. **As aventuras do corpo**: os modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa. Tese de Doutorado. Araraquara: UNESP/- FLC - AR, 2007.

NEVES, Ivânia. **A invenção do índio e as narrativas orais Tupi**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2009.

____. **EtiniCidades**: os 400 anos de Belém e a presença indígena. Revista Moara, Edição 43, 2015.

NEVES, Ivânia; SILVA, Camille Nascimento da. **A invenção do índio nas intervenções urbanas de Belém: as índias de Sebá e Cely**. In: Anais do II Colóquio Internacional Mídia e Discurso na Amazônia. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0Bw-_POCsMciYZk9sbEtsMzNMTEtFalJKbnNjc2dZcjhRQUtB/view

SILVA, Armando. Imaginários urbanos. São Paulo, Perspectiva, Bogotá, Convenio André Bello.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **O olho ocidental e o gosto**: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Rio de Janeiro, RJ: 2013.

TAPAJÓS, Sebá. Fanpage do artista Sebá Tapajós. Disponível em <<https://www.facebook.com/seba.tapajos?fref=ts>>. Acesso em: maio/2015.