

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ANA CLARA BARDDAL TONOCCHI

**PROJETO FOTOGRÁFICO
O PODER DAS MINA**

**CURITIBA
2016**

ANA CLARA BARDDAL TONOCCHI

**PROJETO FOTOGRÁFICO
O PODER DAS MINA**

Trabalho apresentado para a disciplina TCC II, do
9º período do Curso de Comunicação Social,
Habilitação em Jornalismo, do Setor de Artes,
Comunicação e Design.
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos dos Santos

**CURITIBA
2016**

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CLARA BARDDAL TONOCCHI
PROJETO FOTOGRÁFICO: O PODER DAS MINA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Luís Carlos dos Santos

Orientador - Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, UFPR.

Prof. Dr. José Carlos Fernandes

Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, UFPR.

Ma. Camila Olivia de Melo
Membro da Banca

Curitiba, julho de 2016.

“Eu pixo os muros de quem me silencia”

Grafiteira em uma oficina de pichação no
6º Encontro de Mulheres Estudantes da
União Nacional dos Estudantes.

RESUMO

PROJETO FOTOGRÁFICO O PODER DAS MINA

O presente trabalho tem como o objetivo tratar sobre o uso de intervenção urbana por mulheres e ativistas feministas, ilustrado e registrado a partir de um projeto fotográfico. Para isso, foram realizadas pesquisas bibliográficas acerca da fotografia e do fotojornalismo, do *graffiti* e do feminismo inserido no arte ativismo. Na realização do projeto fotográfico, denominado *O Poder das Mina*, foram fotografadas três grafiteiras e um coletivo de intervenção urbana feminista. As fotos, posteriormente, foram transformadas em uma exposição em Curitiba, no Atelier SOMA e hospedadas em um site. As etapas do registro das imagens e da transformação do projeto em uma exposição também são explicadas no presente Trabalho de Conclusão de Curso.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo; Fotografia documental; *Graffiti*; Feminismo; Arte ativismo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PICHAÇÃO EM CURITIBA.....	9
FIGURA 2 – <i>GRAFFITI</i> EM CURITIBA.....	10
FIGURA 3 – DESENHO PALEOLÍTICO.....	17
FIGURA 4 – OBRA RENASCIMENTO.....	19
FIGURA 5 – OBRA DE CARAVAGGIO.....	20
FIGURA 6 – REGISTRO BOTÂNICO.....	21
FIGURA 7 – CÂMERA OBSCURA.....	22
FIGURA 8 – BOULEVARD DU TEMPLE.....	24
FIGURA 9 – GUERRA DA CRIMÉIA.....	27
FIGURA 10 – MORTE DE UM MILICANO LEGALISTA.....	29
FIGURA 11 – MENINA VIETNAMITA.....	30
FIGURA 12 – PICHAÇÃO EM PRÉDIO DE CURITIBA.....	34
FIGURA 13 – <i>GRAFFITI</i> NA PRAÇA GENEROSO MARQUES.....	34
FIGURA 14 – STENCIL EM CURITIBA.....	35
FIGURA 15 – LAMBE-LAMBE EM CURITIBA.....	36
FIGURA 16 – <i>STICKER</i> EM NOVA YORK.....	36
FIGURA 17 – <i>PRINTSCREEN</i> DO EVENTO NO <i>FACEBOOK</i>	50
FIGURA 18 – IDENTIDADE VISUAL.....	51
FIGURA 19 – NEGAHAMBURGUER I.....	53
FIGURA 20 – NEGAHAMBURGUER II.....	54
FIGURA 21 – COLETIVO MINA I.....	55
FIGURA 22 – COLETIVO MINA II.....	55
FIGURA 23 – COLETIVO MINA III.....	56
FIGURA 24 – COLETIVO MINA IV.....	56
FIGURA 25 – LAURA LUZ I.....	57
FIGURA 26 – LAURA LUZ II.....	58
FIGURA 27 – LAURA LUZ III.....	58
FIGURA 28 – PAC CALORY I.....	59
FIGURA 29 – PAC CALORY II.....	59

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A FOTOGRAFIA NOS FIOS DA REALIDADE	15
2.1 O registro da realidade através da história.....	17
2.2 O desenvolvimento técnico fotográfico.....	23
2.3 Exemplificando o desenvolvimento do fotojornalismo através da fotografia de guerra	27
3. GRAFFITI E ARTE URBANA	31
3.1 O <i>Graffiti</i> no Brasil	33
3.2 Arte ativismo	38
3.3 O movimento feminista	40
3.4 A convergência do movimento feminista e o <i>graffiti</i>	43
4. O PROJETO FOTOGRÁFICO	44
4.1 A produção e a técnica do projeto fotográfico.....	45
4.2 Diário de uma viagem pelo urbano: as artistas	47
4.3 A exposição <i>O Poder das Mina</i> e o espaço expositivo	49
4.4 A identidade visual	51
4.5 O site	52
4.6 As fotos	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
6. REFERÊNCIAS	62
7. ANEXOS	67
8. APÊNDICE	73

1. Introdução

O presente trabalho está inserido dentro do contexto da pesquisa vinculada ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Comunicação Social - habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Dentro da proposta, de se realizar um estudo aprofundado em Jornalismo, em um determinado segmento social, optou-se por vincular a área do fotojornalismo a um tema cultural: a prática artística da intervenção urbana¹, especificamente o *graffiti*². Mas, além da pesquisa teórica no tema, buscou-se também delimitar o escopo dos exemplos visuais aos trabalhos artísticos desenvolvidos por mulheres, indicando assim possíveis especificidades nessas práticas a partir de questões de gênero.



Figura 1 – PICHÇAÇÃO EM CURITIBA.
Fonte: Ana Clara Tonocchi, 2015

¹ Intervenção Urbana - Intervenção urbana é um termo do campo das Artes Visuais e da Arquitetura, sendo que neste trabalho, toma-se a partir da visão artística. Nesta área, intervenções urbanas são trabalhos em diversas linguagens, que acontecem em espaço público. Outra característica importante das intervenções urbanas é seu caráter imediato, porém efêmero, na relação entre obra e espaço. Entre as linguagens que abrangem a intervenção urbana, está o *graffiti*.

² *Graffiti* - Grafitar significa qualquer ato de escrever, inscrever, marcar ou desenhar sobre qualquer superfície (PROSSER, 2010). A palavra *graffiti* é usada para denominar a vertente visual da arte de rua. É uma forma de prática artística inserida no contexto do que se denomina "intervenção urbana", uma expressão artística espontânea e que é realizada em um espaço específico: as ruas, os muros e outros espaços da cidade, seja autorizada ou vândala.

A arte urbana, ao fazer uso da cidade como espaço físico e cenário para ser realizado, se incorpora como estrutura urbana dentro da cidade. O *graffiti* é conhecido por trazer características sociais a suas expressões através do espaço público e, mais especificamente, da rua (FIG. 02). De forma ampla, as técnicas de *graffiti* são variadas, apesar de sempre terem algo em comum: são ações efêmeras, pois estão à mercê de mudanças no espaço em que foram realizadas. Este trabalho parte do princípio que, dentro do *graffiti*, estão incluídas várias técnicas: *graffiti* propriamente dito, lambe-lambe, *sticker*, *stencil*, canetão e pixo³⁴.

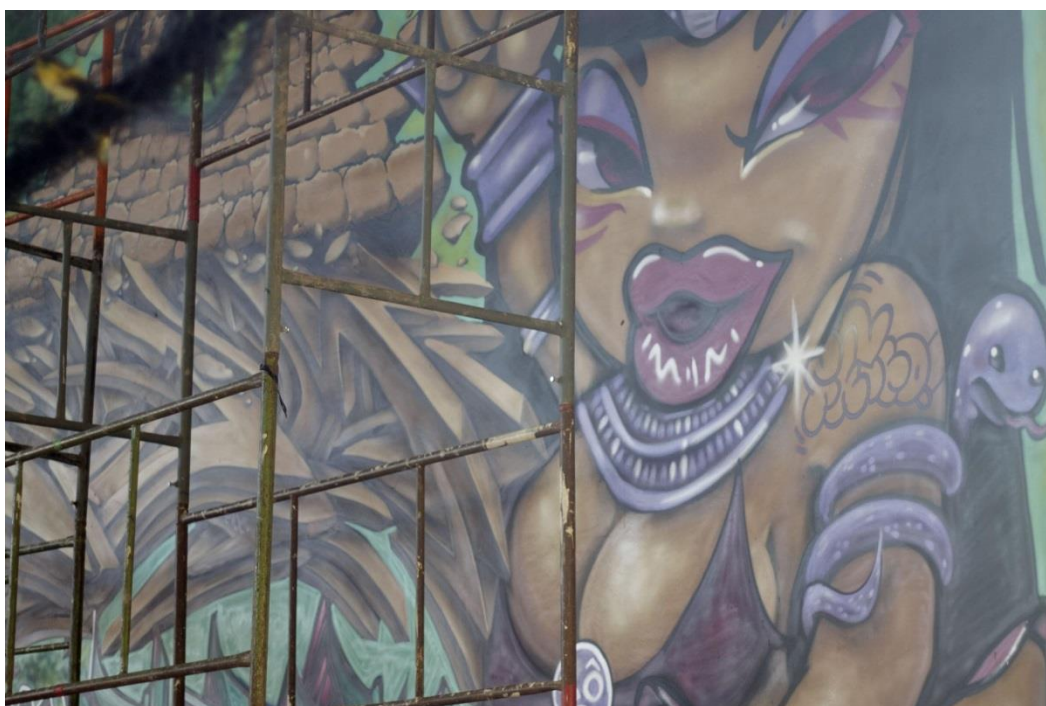


Figura 2 - GRAFFITI EM CURITIBA
Fonte: Ana Clara Tonocchi, 2015

O objetivo principal do *graffiti* é exteriorizar a discussão que o artista propõe de forma direta, ainda que efêmero, pois é implícito ao trabalho artístico dessa natureza a ação de transeuntes, ações da natureza (como chuva ou vento), entre outros, e que são próprias do espaço público, podendo ser essas expressões artísticas, inclusive, completamente eliminadas. Por serem

³ O Lambe-lambe é uma intervenção urbana impressa e colada na parede. O *sticker* é um adesivo, impresso já no papel adesivo. O *stencil* é um desenho feito inverso em uma placa, que é transferido para a parede com a tinta. O canetão é uma técnica com canetas com tinta não lavável, direto na parede, e o pixo, também conhecido como pichação, é a pintura com latas ou pincéis sem cunho artístico.

⁴ Neste trabalho, será usada a palavra pixo nesta grafia. Foi da escolha da autora a grafia mais próxima do seu nome periférico.

contextuais, isto é, normalmente atreladas ao espaço e ao tempo em que foram feitas, e também por sua natureza temporária, estas formas de manifestações artísticas dependem de algum tipo de documentação visual, caso se deseje discutir suas propostas futuramente.

Ainda assim, o alcance da prática e da visualização do público, traz um fator democrático e, por isso, a intervenção urbana normalmente tem agentes ligados à expressão da dinâmica social e de agentes da periferia. Com a ideia de expandir o conceito de Arte, que tradicionalmente se restringe à curadoria de espaços reservados para tal, como museus e galerias, o *graffiti* busca a expressão artística para tirar a arte do seu determinado grupo social e seu lugar comum. Se inserindo no cotidiano das pessoas, traz mais visibilidade para os trabalhos de arte – que geralmente não são considerados arte - e os torna mais acessíveis ao público, provocando reações e procurando mudar a percepção desse público em relação à Arte.

Dentro dessa visão, o *graffiti* pode ser considerado uma ação que se enquadra no que se denomina “arte ativismo”, que enquadra práticas de arte que se consideram políticas e/ou práticas políticas que fazem uso da arte para se expressar. Nesse contexto, o objetivo ativista é tão importante quanto o ato final.

Um dos exemplos de arte ativismo pode ser o *graffiti* praticado por mulheres, com pautas feministas. Nesse contexto, o *graffiti* na cidade é muito explorado por conseguir dialogar com seus moradores - tanto as protagonistas da causa (mulheres) quanto os parceiros de luta (homens). Um dos principais objetivos deste diálogo é o empoderamento⁵ das mulheres.

Assim, o tema deste Trabalho de Conclusão de Curso é o uso do *graffiti* por mulheres. Além da discussão conceitual, faz parte desse trabalho um projeto fotográfico de cunho jornalístico e artístico, cujo mote é o uso dessa expressão dentro do contexto social e como suas agentes fazem uso de suas características.

⁵ Empoderamento - Empoderamento é uma palavra que vem do inglês, *empowerment*. Um dos primeiros pesquisadores brasileiros a traduzir e colocar esta expressão no nosso vocabulário foi Paulo Freire e, segundo ele, o empoderamento é a noção de conquista de liberdade pelas pessoas ou grupos que têm estado subordinados a uma dependência física ou econômica, ou de qualquer outra natureza. Primeiro, tais pessoas devem ter consciência de tal condição para depois tomarem partido e atitudes em relação a isso e, conseqüentemente, se libertarem.

A aproximação será através de entrevistas, mas o trabalho poético em si se dá a partir de uma série de fotografias, que tentará nos levar a resposta da pergunta: como e por que o feminismo faz uso desta expressão artística?

Para este trabalho, a documentação visual escolhida foi o fotojornalismo. Essa escolha foi baseada na visualidade e na técnica necessária - a fotografia é uma linguagem que registra visualmente o tema pesquisado e, de certa forma, a eterniza em uma imagem. Para o tema escolhido, o uso do *graffiti* por mulheres, a fotografia é uma linguagem que o valoriza e ainda dá outro espaço para sua representação: o projeto fotojornalístico.

Como já dito, o *graffiti* é uma forma de expressão ligada principalmente à juventude e à periferia, dando voz, simbolicamente, a personagens que normalmente passam despercebidos, “que não tem voz”. Esse é o principal motivo que limitou o escopo do trabalho às ações de mulheres. O *graffiti*, um ambiente majoritariamente masculino, vem ganhando mais personagens femininas ao longo dos anos. Elas procuram se expressar e encontrar seu espaço dentro desse movimento, levantando pautas relacionadas ao universo feminino. Como exemplo para estudo de caso dessa proposta feminista, a personagem escolhida nesse trabalho foi a artista visual Negahamburger, ou Evelyn Queiroz, que, além do *graffiti*, trabalha com pautas feministas várias outras linguagens.

O *graffiti* é uma expressão artística que, do ponto de vista do artista, traz muitas características positivas em si: ocupa um espaço público, é de fácil acesso (tanto para quem pratica, quanto para quem o vê), provoca a interação do público, entre outros. Porém, assim como já foi explicado, é também sua característica ser efêmera e se perder no espaço e no tempo. Por isso, a fotografia se torna uma linguagem auxiliar importante para este tipo de intervenção. Tanto para a foto espontânea - a pessoa que vê o *graffiti*, por exemplo, se interessa e fotografa - quanto para os projetos documentais, que conseguem fazer o registro para futuras consultas e pesquisas dessa forma de expressão artística que pode ser extremamente efêmera.

Como mote do trabalho, relacionamos os três temas: o feminismo é um dos vários movimentos sociais que se apropria do *graffiti* para seu ativismo. Realizado por mulheres e com o objetivo de desconstruir, aos poucos, os elementos que

reforçam uma “cultura machista”, o *graffiti* praticado por mulheres, dialoga, na rua, diretamente com as demais parcelas do público, podendo levá-las a refletir sobre o universo dos temas feministas. Tanto homens quanto mulheres o veem e absorvem sua mensagem. Com o gancho das mulheres com pautas feministas, este trabalho ganha uma dimensão social. Procurando compreender como o movimento faz uso da arte urbana, surge o pressuposto de que a arte é usada para se aproximar de seu público. Nesse movimento, a fotografia registra o *graffiti* dos muros, os eterniza e traz para outros contextos e ambientes, como o de um projeto fotojornalístico.

Neste trabalho o objetivo principal é relacionar fotojornalismo, *graffiti* e feminismo. Isso se dará por meio de três eixos: discussões conceituais sobre as três áreas; registro e análise de práticas artísticas urbanas de mulheres ativistas; e um projeto autoral, como parte deste Trabalho de Conclusão de Curso, no formato de um projeto fotográfico jornalístico.

Este registro fotojornalístico trata sobre o uso do *graffiti* por militantes do movimento feminista e mulheres ativistas. Isso resultará em um panorama e em retratos fotográficos de tais personagens, especificamente, como elas fazem uso da arte urbana e suas formas de expressão do movimento.

Para isso, iremos dividir o trabalho em etapas:

- 1 - Discutir conceitualmente o fotojornalismo, o *graffiti* e seus agentes;
- 2 – Realizar um trabalho exploratório de campo no formato de registros fotográficos documentais para subsidiar as discussões;
- 3 - Desenvolver um projeto fotográfico autoral, no qual, usando os trabalhos de *graffiti* como tema, possa ir além do registro documental. O projeto fotográfico será tratado como um trabalho poético de artes visuais.

Para tanto, o trabalho está organizado da seguinte maneira:

No capítulo 2, são trabalhadas discussões conceituais através de três intertítulos: o primeiro sobre o registro da realidade ao longo da história, o segundo sobre o desenvolvimento técnico da fotografia através dos anos e, enfim, um subcapítulo que traz exemplos sobre o desenvolvimento do fotojornalismo através das fotografias de guerra.

Já no capítulo 3, é apresentado o conceito de *graffiti* e arte urbana, seguida por quatro subcapítulos: o primeiro sobre o *graffiti* no Brasil, o segundo explicando o que é arte ativismo, o terceiro sendo uma breve explicação sobre o movimento feminista e, finalmente, um subcapítulo sobre a convergência do movimento feminista e o *graffiti*.

O próprio projeto fotográfico é o tema do capítulo 4, que traz detalhes sobre a produção do projeto e das personagens envolvidas, através de subcapítulos que tratam sobre as fotos, a exposição realizada em Curitiba, no Atelier SOMA, e um site realizado para hospedar as fotografias (www.projetoopoderdasmina.tumblr.com).

Como subsídio teórico deste trabalho, usaremos pesquisas e referências bibliográficas e documentais para delinear e discutir *graffiti*, fotografia, feminismo e arte ativismo. Também foram usados elementos do estudo de caso, uma vez que houve uma artista escolhida para dar entrevista e falar sobre o *graffiti* e mulheres. A entrevista da artista Negahamburguer foi importante para dar subsídio e um panorama geral sobre o assunto para a autora deste trabalho. O projeto fotográfico foi desenvolvido entre 2015 e 2016 e as fotos foram tiradas nas cidades de Curitiba-PR, Joinville-SC e São Paulo-SP.

2. A FOTOGRAFIA NOS FIOS DA REALIDADE

Com o objetivo de relacionar fotojornalismo e *graffiti*, precisamos, antes de tudo, discutir alguns aspectos conceituais do fotojornalismo, e que estão presentes na discussão dos temas do cotidiano e no registro documental de temas do dia-a-dia. Certamente, o tema central, e que desdobra em outros temas menores é a discussão que liga fotografia e realidade. Para além da Filosofia, da História, da Sociologia, da Psicologia e de todas as demais áreas que se dedicam a estudar as ações humanas, o tema da realidade é recorrente e inesgotável. Neste capítulo, sem a pretensão de nos aprofundarmos no assunto, a proposta é de trazer algumas questões sobre a discussão da realidade na fotografia para, mais do que afirmar posições, relativizar os elementos e os contextos componentes da imagem fotográfica como construções de realidades.

E para ilustrar esses aspectos, discutiremos historicamente, a partir de exemplos, como essa preocupação acompanhou a fotografia desde suas origens. Por outro lado, mostraremos também como a discussão da impossibilidade de representação do real, seja técnica ou conceitualmente, é uma discussão cara à fotografia. Se desde os primeiros exemplos históricos há aqueles que defendiam a objetividade da fotografia, observamos que haviam também aqueles que estavam a postos para quebrar esse paradigma.

Nessa discussão entre fotografia e realidade, evidenciaremos o aspecto jornalístico ao tratar do fotojornalismo. Para isso, será necessário ter em mente que serão usados exemplos de registros fotográficos que consolidam historicamente uma tradição fotojornalística, mas que sempre estarão relacionados aos aspectos característicos da linguagem fotográfica, como construção - sejam técnicos, sejam conceituais. Assim, para cada exemplo que pudesse sugerir uma objetividade e uma veracidade fotográfica, outras dezenas de exemplos colocariam facilmente essa objetividade por terra. Certamente, parte dessa ideia de objetividade está associada ao fato de a fotografia depender de uma máquina para sua existência, como se a máquina garantisse a imparcialidade e a neutralidade diante do tema a ser fotografado, independente de um observador repleto de intenções, idiosincrasias, ideologias, preconceitos, vontades e todo o

conjunto psíquico que caracteriza um sujeito fotógrafo, um produtor de imagens que as faz por meio de uma câmera. Assim, Dubois comenta:

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico 'presta contas do mundo com fidelidade'. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica. (DUBOIS, p. 25, 1993)

Portanto, a discussão que se segue será nesse sentido.

2.1 O registro da realidade através da história

Etimologicamente, a palavra fotografia vem do grego photo (luz) graphos (grafia, escrita), afinal de contas, o processo fotoquímico da fotografia consiste em capturar o desenho que a luz faz e o registro que deixa sobre as superfícies, uma verdadeira escrita da luz.

Mas antes do desenvolvimento de uma técnica fotográfica, o olhar que resultaria no ato fotográfico já está presente há muito tempo na história. Desde que o ser-humano se reconhece, procura registrar e documentar sua passagem no mundo (FIG. 03). Ao longo do tempo, técnicas foram desenvolvidas para que, cada vez com mais detalhes, a memória e a realidade fossem preservadas e rerepresentadas. Isso pode ser observada em toda a história da humanidade, da Arte e da fotografia.

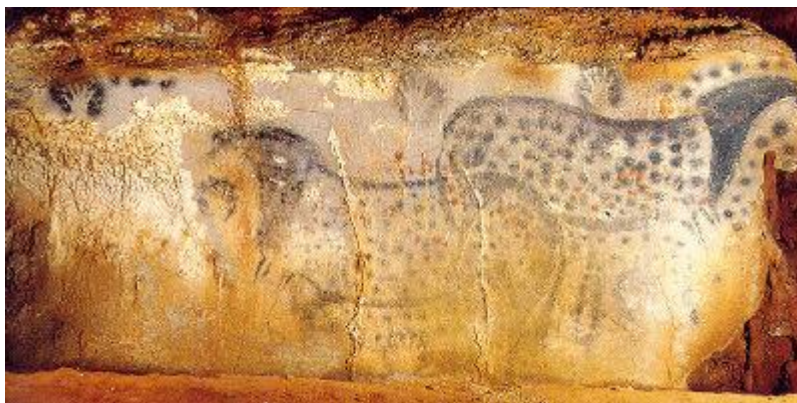


Figura 3 – PAINÉIS DOS CAVALOS, DESENHO PALEOLÍTICO NA CAVERNA DE PECH MERLE.
Fonte: AULA DE ARTE, 2016.

Mas, um aspecto importante a ser levado em conta é que, da mesma maneira que os diferentes grupos sociais expressaram ideologias características, a partir de seus diferentes contextos históricos e geográficos, as imagens representadas seguem a mesma lógica, revelando e colocando à discussão esses diferentes contextos culturais em que foram produzidas.

Cada registro imagético representa conceitualmente os pensamentos de sua época, bem como o grau de desenvolvimento técnico de seu contexto.

Na história da Arte ocidental, uma das grandes revoluções na representação visual, em termos de técnica e de conceito, foi a partir do período conhecido como Renascimento (GOMBRICH, 1999). A ideologia vigente estava

ligada à representação de temas religiosos, como as figuras de anjos e santos (FIG. 04).

De forma muito resumida, pode-se discutir que neste período, houve uma maior reflexão sobre o caráter crítico do papel da arte do mundo, embora a arte como discurso também estivesse em função das diretrizes de quem produzia e de quem experienciava as obras de arte. Houve também um maior desapego de muitos conceitos religiosos e cristãos para que o foco dos estudos se voltasse para os seres humanos, principalmente a partir do final do século XIV. É, em parte, uma retomada dos ideais da cultura greco-romana, na qual se enfatiza o rigor científico e o método, e a racionalidade é a principal característica de pensamento e objetivos da época, enfatizado com o pensamento iluminista⁶.

Com isso, há um aumento nas descobertas científicas e um aperfeiçoamento em várias áreas, inclusive na técnica artística. Nos anos que se seguem a partir do Iluminismo, não basta retratar uma passagem Bíblica, por exemplo, como era na época da Idade Média, mas há também agora uma forma de representação mais preocupada com o sensível ao que é humano, com o belo e terreno, e não só com a expressão da divindade.

⁶ Referência: <http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-renascentista/renascimento/>.
Acessado em: 13/07/2016.



Figura 4 – A ANUNCIAÇÃO, MASOLINO, 1425-1430.
Fonte: AULA DE ARTE, 2016.

Com o uso da perspectiva *artificialis*, a partir do século XIV, muitos artistas viram uma possibilidade de fazer uma representação mais próxima daquela experienciada pela visão no mundo real. Esse desenvolvimento, a partir das relações matemáticas das distâncias relativas dos objetos, incrementou uma lógica da representação realista, na qual a imagem pudesse ser comparada a uma janela aberta para o tema da pintura (GOMBRICH, 1999). É quando as questões como proporção, divisão especial e luz e sombra começam a ser tratadas como itens relevantes para a criação de um objeto artístico, como se percebe na obra de Caravaggio (FIG. 05).



Figura 5 – SÃO FRANCISCO EM ÊXTASE, MICHELANGELO MERISI CARAVAGGIO.
Fonte: AULA DE ARTE, 2016.

O artista deixa de ser artesão, para assumir mais responsabilidades como pesquisador e até mesmo cientista, na procura de materiais como tintas e pincéis.

A importância do artista como retratista também se mostra na época das grandes navegações portuguesas e espanholas, por exemplo. Era necessário que tivesse um desenhista na tripulação, para registrar visualmente o que de mais interessante fosse encontrado nessas expedições. Esses registros eram de vital importância para os governantes da época, que, por não se aventurarem a participar das viagens, dependiam dos olhos do ilustrador, e de seus registros visuais, para conhecer aspectos desses diferentes "mundos" (HACKING, 2012).



Figura 6 -PHLOX CARNEA, GEORGE COOKE.
 Fonte: WEB GALERY OF ART, 2016.

Como consequência, a defesa dessa lógica realista estará também no cerne da discussão da nova forma de representação visual surgida em meados do século XVIII: a fotografia. O tema irá resistir e acompanhar a discussão desde a produção das primeiras fotografias até a contemporaneidade. E mesmo nos períodos em que essa lógica foi amplamente questionada, como por exemplo, nos movimentos artísticos do início do século XX, a defesa da fotografia como representação objetiva da realidade nunca deixou de ter defensores.

Como discutido e apresentado nos exemplos anteriores, encontrar uma forma prática de reproduzir a realidade sempre foi uma vontade de muitos artistas e fotógrafos e, por isso, técnicas foram desenvolvidas para tal. Essa busca vem desde a "câmara obscura" ou câmara escura. Conhecida desde antes de Cristo (Aristóteles, por exemplo, já tinha conhecimento da técnica), consiste em uma caixa com uma pequena abertura, onde entra uma fenda de luz, atingindo uma superfície que reproduz a imagem invertida. Essas caixas podiam ser pequenas

ou grandes, até mesmo o tamanho de uma sala. No século XI os astrônomos já usavam a câmera obscura para estudar a órbita dos corpos celestes. Ao longo dos anos, lentes foram desenvolvidas para aperfeiçoar os tais buracos, principalmente no século XVI. Já no século XVII, os pintores começaram a fazer uso para realizar esboços de figuras, aumentando as chances de retratar o mundo real.

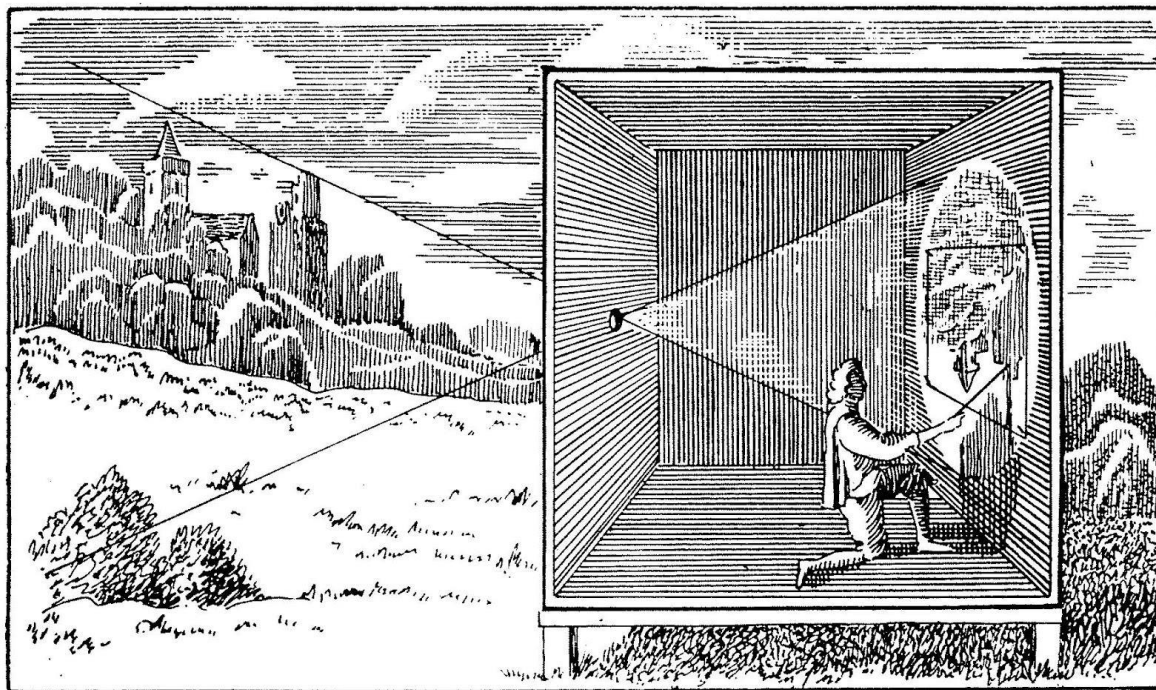


Figura 7 – CÂMERA OBSCURA SENDO USADA POR ARTISTA PLÁSTICO.
Fonte: GARATUJA FOTOGRAFIA, 2016.

Pela necessidade de um grande aparato de tecnologias para desenvolvê-la, a fotografia acaba sendo relacionada primeiramente aos aspectos científicos, tanto da física, com o desenvolvimento ótico das objetivas, quanto da química, a partir dos estudos químicos das emulsões e fixadores. Ainda assim, o debate sobre o lugar da fotografia no mundo não estava ligado apenas às inovações e diferenças tecnológicas, como veremos a seguir.

2.2 O desenvolvimento técnico fotográfico

É fala corrente que, no momento do nascimento e desenvolvimento da fotografia, as artes tradicionais, como a pintura e o desenho, são liberadas da reprodução do cotidiano e da memória para os propósitos mais nobres da expressão artística. Mas, o que se percebe é que não existe essa divisão tão marcada. Embora muitos críticos da fotografia como expressão artística a renegavam a ser apenas um registro "imediato" e objetivo do real, muitos artistas viram na fotografia não apenas um meio de registro, mas sim uma nova forma de expressão artística, com inúmeras possibilidades estéticas. Dos críticos, citamos Baudelaire:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópios, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor.[...] Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE, apud DUBOIS, 1994, p. 29)

O que se considera o primeiro registro "fotográfico" foi feito pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), na França, em 1826 (HACKING, 2012). Niépce procurava uma forma de reproduzir obras de arte sem a necessidade de copiá-las à mão. Ele usou uma chapa de cobre, coberto com betume da judéia, e a placa foi exposta por 8 horas. Era apenas um positivo, e ele a chamou de heliografia (escrita com o Sol) e da qual se fez uma cópia fotográfica em papel na década de 50 do século XX.

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), artista de Paris e contemporâneo de Niépce, viu na heliografia uma oportunidade comercial. Em 1839, Daguerre consegue desenvolver uma técnica que consiste em uma chapa de cobre ou estanho, coberta com prata tratada quimicamente. Após a exposição, o processo de revelação era feito com mercúrio e interrompido com um banho de solução salina. Cada placa e imagem eram únicas. O tempo de exposição, em média, era de 5 a 15 minutos, dependendo da luz do local e seu resultado era uma fotografia positiva. Daguerre patenteou esta tecnologia e colocou a venda o

daguerreótipo, com um manual de instruções. (Fonte: Tecmundo, acessado em 2015).

Uma das primeiras daguerreotípias, feita em 1839, pode ser observada na a seguir (FIG. 08). Esta imagem, mostra dois homens: um engraxate, e seu cliente em pé. A impressão que o leitor tem, quando observa a fotografia, é que as ruas eram vazias, mas não é o caso. A imagem traz apenas dois homens pois só eles ficaram parados o tempo suficiente para que fossem registrados pela química da câmara, que na época ainda tinha um tempo de exposição muito longo para que registrasse os outros passantes e objetos em movimento. Com esse exemplo, já podemos apontar que, apesar da fotografia registrar um momento real, não pode ser associada como sendo "a realidade".



Figura 8 – BOULEVARD DU TEMPLE, LOUIS DAGUERRE, 1839.
Fonte: DAILYMAIL, 2015.

O século XIX também é conhecido por um período de expansões nas fronteiras mundiais, impérios, tecnologias e engenharias. Por isso, a fotografia teve um papel importante no registro e na divulgação de tais desenvolvimentos, desde os conflitos bélicos até os relativos ao turismo.

Trabalhando sob encomendas de editoras, governos e sociedades geográficas, os primeiros fotógrafos itinerantes vieram satisfazer o desejo do público por cenas 'verídicas' de terras estrangeiras. (...) A demanda crescente por paisagens de regiões remotas do mundo encorajou fotógrafos a montar estúdios comerciais para a produção e disseminação das imagens registradas em suas viagens. (HACKING, 2012, pág. 88)

Esse cenário muda no final do século, na década de 1880, com a introdução ao mercado das câmeras práticas e automáticas da Kodak. Em 1888 é lançada no mercado a câmera Kodak, que iria revolucionar o mercado com câmeras menores, mais acessíveis e baratas (KODAK, 2015). As câmeras portáteis desenvolveram ainda mais o fotojornalismo, que agora podia ir para a rua; e também a fotografia amadora, permitindo às pessoas documentar em imagens o seu cotidiano, os transeuntes, as viagens, as datas importantes, e não precisando mais depender de estúdios de fotografia e fotógrafos para tais registros.

A figura do fotojornalista e sua profissão aparecem, historicamente, no começo do século XX, com a ascensão da comunicação de massa através das melhorias nas comunicações e nas tecnologias de impressão. (HACKING, 2012). O público passa a ansiar por imagens visuais e o fotojornalista é a testemunha ocular que torna isso possível. A década de 1930 é a época da ascensão da fotografia de rua, um braço do fotojornalismo. Começando na Europa e se espalhando para os Estados Unidos, nomes como Henri Cartier-Bresson (1908-2004) fotografavam as ruas de metrópoles com outro olhar sob temas da vida diária. Posteriormente, Bresson e Capa iriam fundar, com mais dois fotógrafos, a agência de fotografia Magnum.

Tal discussão sobre a relação entre fotografia e a realidade total é trazida por diversos pesquisadores. No livro Tudo Sobre Fotografia, a escritora Juliet Hacking traz o ponto de vista de que toda a fotografia, assim como o jornalismo, está inserida em um tempo e espaço específico e seu conteúdo é determinado por tal. Sendo assim, para ela, a ideia de verdade fotográfica é retórica. Pois, mesmo que uma imagem possa ser convincente, ela só comunica uma mensagem que seja respaldada por um contexto social, político, econômico, cultural e editorial (HACKING, 2012).

Mais próximo de uma ideia que aproxima fotografia e realidade, Roland Barthes (1915-1980), em "A Câmera Clara" faz uma análise da fotografia sob a

perspectiva de um admirador, uma vez que ele não fotografava. Já no começo do livro, Barthes aponta que, em seus estudos sobre a fotografia, encontrou a afirmação de que o que a fotografia reproduz ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete tecnicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente (BARTHES, 1980). Assim, podemos interpretar que, apesar de não necessariamente registrar a realidade pura, a fotografia pode registrar algum momento real, que em alguma hora aconteceu de fato: ainda que seja uma encenação, ou uma espera pelo momento perfeito, como faria Cartier-Bresson, essas realidades chegaram a existir para poderem ser fotografadas.

Susan Sontag é outra estudiosa que traz para perto a discussão do que é assunto para a fotografia.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 7)

A seguir, seguiremos com a discussão a partir de alguns exemplos do desenvolvimento fotojornalístico na fotografia de guerra.

2.3 Exemplificando o desenvolvimento do fotojornalismo através da fotografia de guerra

Um viés que ilustra fases do fotojornalismo é o desenvolvimento do fotojornalismo de guerra. Separamos alguns casos em uma sequência histórica para exemplificar a fotografia e sua relação com fatos da realidade.

Um marco no fotojornalismo e no registro de guerras e conflitos armados é a Guerra da Criméia, que aconteceu de 1853 a 1856, no sul da Rússia e nos Balcãs. Marcado também por mudanças e crescimento da indústria bélica, os conflitos dessa época começavam a ter outro perfil, envolvendo um armamento mais preciso e mortal, com menos contato físico próximo, uso de telégrafos, estradas de ferro e também jornalistas e fotógrafos para seus registros.

Um dos principais e mais conhecidos fotógrafos que registrou o evento foi o britânico Roger Fenton (1819-1869). (FIG. 09)



Figura 9 – GUERRA DA CRIMÉIA, ROGER FENTON, 1855.
Fonte: VEJA, 2015.

O pouco desenvolvimento técnico dos filmes e lentes da época, fazia com que Fenton usasse um material para suas fotos em que eram necessários de 10 a 15 segundos para ser registrada. Sendo assim, muitas de suas fotos eram retratos posados ou paisagens. Essas fotografias eram feitas de forma que o combate em si não era registrado, mas sim as suas consequências. Corpos, atendimento aos feridos, paisagens depois do conflito, por exemplo, eram temas tratados. Um dos motivos para que as pautas fossem essas era exatamente esta questão técnica - eram usados equipamentos grandes, o laboratório devia ser móvel e outros fatores que atrapalhavam a locomoção durante um combate.

É possível observar, já no início do fotojornalismo, que a fotografia irá fazer registro de uma realidade que não necessariamente acontece de forma espontânea. Outra questão a ser levantada é a imparcialidade que a fotografia diz ter. Neste caso, por exemplo, Fenton, como um fotógrafo britânico, tinha indicações para fazer um trabalho sem muita violência ou tragédia e que exaltasse o exército da Inglaterra. (BELÉM, Alexandre. Blog Sobre Imagens, 2011).

Um dos eventos do começo do século e um dos maiores marcos fotograficamente é a Guerra Civil Espanhola, que durou de 1936 a 1939. Robert Capa (1913-1954) foi o fotógrafo que esteve presente nos primeiros meses da guerra, no front de Córdoba. A foto “Morte de um miliciano legalista” (FIG. 10) se torna uma das fotografias de guerra mais famosa mundialmente e que marca a história do fotojornalismo.



Figura 10 – MORTE DE UM MILICIANO LEGALISTA, ROBERT CAPA, 1936.
Fonte: LOMOGRAPHY, 2016.

Esta foto, ao contrário do exemplo anterior, não é posada e o miliciano realmente morreu.

Outra imagem que se tornou um marco nos registros de guerra foi a foto da menina vietnamita correndo, chorando após um ataque de bomba de gás, do fotógrafo Huynh Cong "Nick" Ut. (FIG.11)

A Guerra do Vietnã aconteceu entre 1955 e 1975, entre os Estados Unidos e a República do Vietnã. O conflito se desenvolveu quando os EUA enviaram tropas para apoiar o governo do Vietnã do Sul contra o governo comunista que estava surgindo no país. Apesar do poderio militar americano, o Vietnã respondeu as ofensas com uma guerra de guerrilha, que aconteceu dentro das selvas e através de armadilhas dos nativos. O número de mortos vietnamitas foi de três a quatro milhões, além de cerca de 58 mil soldados dos EUA. Por conta do desenvolvimento tecnológico da época, esta é dita a primeira guerra que teve seus horrores televisionados, dividindo os cidadãos americanos e perdendo o apoio da população.



Figura 11 – HUYNH CONG “NICK” UT, 1972.
Fonte: G1, 2012.

Esta imagem é paradigmática até hoje e compõe, historicamente, um conjunto de imagens que fez com que os Estados Unidos da América perdesse dentro o apoio de seu país e, posteriormente, retirasse suas tropas do país que, dois anos depois, se tornou a República Socialista do Vietnã.

Através destes exemplos, procuramos evidenciar e endossar as falas dos pesquisadores citados anteriormente, em relação à percepção e à construção da realidade na fotografia. Fotógrafos estão e estarão sempre inseridos em determinado tempo e espaço, permeados de discussões políticas, filosóficas, etc, que irão influenciar o resultado final e a interpretação da imagem. Embora o elemento técnico, que imprime uma ideia de “objetividade da máquina” à fotografia, buscamos evidenciar que, mais do que essa objetividade, a fotografia é permeada por subjetividades e intenções estéticas do produtor da imagem, e que, se discutimos a realidade na fotografia, ela não pode desconsiderar esse aspecto da construção de múltiplas realidades.

3. GRAFFITI E ARTE URBANA

A palavra *graffiti* vem do italiano, grafar. Assim, grafitar significa qualquer ato de escrever, inscrever, marcar ou desenhar sobre qualquer superfície.

(PROSSER, 2010).

Atualmente, a palavra *graffiti* é usada para denominar a vertente visual da arte de rua. É uma forma de intervenção urbana que se encontra dentro do conceito da arte de rua, uma expressão de artística espontânea e que é realizada em um espaço específico, as ruas e muros da cidade. A arte urbana, ao fazer uso da cidade como espaço físico e cenário para ser realizado, se incorpora como estrutura urbana dentro da mesma.

O *graffiti* é uma das expressões visuais que se passam nesse ambiente. Incluindo, de forma ampla, técnicas e suportes que são variados, normalmente o principal instrumento utilizado é a tinta em spray. O *graffiti*, então, é formado por qualquer tipo de inscrição, desenho ou escrita, que acontece na rua. Outra característica ligada a seu espaço é a efemeridade, uma vez que está à mercê das mudanças e intervenções que acontecem nos muros todos os dias, seja pelos passantes, instituições (prefeituras, por exemplo) ou mesmo por mudanças climáticas. Todas essas expressões gráficas pintadas podem ser sobrepostas por outras pinturas, desgastadas com o tempo e até mesmo retiradas por outros usuários do ambiente urbano.

O *graffiti* teve sua primeira expressão histórica na França, em 1968, mais precisamente em Paris (SILVA-E-SILVA, 2011). Os estudantes e trabalhadores, revoltados com a situação do país, começaram a demarcar e difundir suas pautas nas ruas da cidade. Neste ano, houve uma greve de universitários e trabalhadores que mobilizou cerca de 9 milhões de pessoas, se tornando a maior greve geral da Europa. Começando com reivindicações estudantis no setor educacional, as manifestações só foram tomar tais proporções com a repressão policial contra os alunos, o que fez o Partido Comunista Francês apoiar e convocar os sindicatos para uma greve geral no dia 13 de maio de 1968. No auge da manifestação, foram quase dois terços de trabalhadores e estudantes da capital que trouxeram suas reivindicações, antes exigidas verbalmente, para um lugar de registro e perpetuação: os muros da França. O presidente da época convocou novas eleições para o meio do ano, que desmobilizou o movimento.

Ainda nesta época na Europa, a Alemanha estava dividida pelo Muro de Berlim, por causa da Guerra Fria. No país, era possível observar que o lado ocidental (capitalista e americano) tinha mais expressões de textos, imagens e desenhos no muro, que foram incentivados até sua derrubada, sendo que na década de 1980 foram realizados concursos internacionais para a pintura do mesmo. Apesar disso, é importante notar que do lado oriental (comunista e sob influência da União Soviética) havia constante repressão, na qual tais expressões políticas e populares não eram bem aceitas pelo governo.

Nos Estados Unidos, já nos anos 70, o movimento do *graffiti* realmente ganha força e chama atenção nos bairros periféricos de Nova York, principalmente dentro das estações de metrô (SILVA-E-SILVA, 2011). Os Estados Unidos viviam dois momentos políticos importantes: a guerra fria e a guerra do Vietnã, no contexto internacional, e o fortalecimento do movimento negro, em âmbito nacional. Essa década é marcada por uma onda de desemprego no país, que reflete principalmente nos grupos periféricos, formados em grande parte por negros e latino-americanos. Nos subúrbios, os jovens enfrentavam problemas como racismo, xenofobia, violência, pobreza, entre outros, que formavam um cenário que acabava por limitar seus espaços de lazer à própria rua.

Depois dos movimentos de *soul* e *funk*, que trariam à tona o Black Power, o hip hop surge como uma renovação da voz dos jovens suburbanos. Através da música, mas também de outros elementos, rapidamente se populariza. Neste contexto, o *graffiti* nasce dentro do movimento hip hop, formado essencialmente por três elementos: a música (*dj* e *mc*), a dança (*break dance*), e a arte (*graffiti*) (SILVA-E-SILVA, 2011).

Os jovens começam a aprimorar as técnicas de pintura com spray e começam a grafitar *tags* pela cidade nas superfícies, e não só dentro dos túneis de metrô. As *tags* são codinomes ou apelidos, que marcam a presença dos jovens que as fazem e afirmam suas identidades, mas ainda os mantendo anônimos. As *tags* e a importância da localização central delas demonstram que seu objetivo é lembrar e também demarcar um território no qual esses jovens não estavam inseridos, não tinham expressão e, normalmente, sofriam preconceito.

Por este motivo, desde seu começo, o *graffiti* traz um viés de “expressão de voz” para aqueles que estavam à margem, tanto geograficamente, quanto socialmente.

3.1 O Graffiti no Brasil

No Brasil, o *graffiti* chega em 1978 (PROSSER, 2010). A importância e a aderência dos jovens periféricos ao movimento só reflete uma necessidade de expressão que já existia. Ao se inserir em um período ditatorial, que anteriormente foi mais intenso e na década de 1980 se torna mais fraco, ainda que repressivo, os muros da cidade começam a ser ocupados por frases políticas. As *tags* só vem em segundo momento, principalmente na capital de São Paulo. Outra característica da época que estimula o *graffiti*, é que o Brasil passava por um momento de reafirmação cultural, cujos artistas logo conquistaram espaços privilegiados e circulando rapidamente em ambientes de arte tradicionais. Em 1981, a mostra “Muros de São Paulo, Interferência urbana - *graffiti* de Alex Vallauri”, na Pinacoteca do Estado, afirma o reconhecimento oficial do *graffiti* como forma de arte visual no país.

Neste trabalho, irá se partir do pressuposto que *graffiti* engloba não só o *graffiti* em si, mas também o pixo, o lambe-lambe, o sticker e o stencil. Algumas dessas técnicas não fazem uso da tinta spray, mas se enquadram neste movimento de expressão. Apesar da mudança de suporte (base material do trabalho), tais manifestações ainda têm como característica principal a tomada de espaço e fazem uso de expressões visuais para o discurso político. A estudiosa Elizabeth Prosser, doutora pela UFPR e mestre pela PUCPR, fez uma pesquisa sobre *graffiti* e intervenção urbana em Curitiba e traz alguma diferenciação entre essas técnicas.

“Ao observar estes cinco estilos, nota-se que o *graffiti* e os lambe-lambes são universos mais complexos de expressão, tanto pela elaboração mais complexa dos primeiros, quanto pelas mensagens mais politizadas dos segundos. A pichação, o sticker e o stencil, apresentam poucas palavras ou imagens, mas nem por isso sua expressividade é menor. O poder de síntese dos cinco estilos torna a sua mensagem clara e direta. De todos eles, o pixo é o que mais reações contrárias fomenta.” (PROSSER, 2010, pág. 50)

O pixo é reconhecido por fazer uso do texto escrito e, normalmente, sem uma função visual artística, mas principalmente comunicativa e política. Trazendo fontes e letras diferentes, só reconhecidas pelos próprios pichadores, tem outra

característica importante: é feito sem autorização, ilegalmente. Dentro do pixo, existe a *tag*: consiste apenas na assinatura do pichador.



Figura 12 – PICHANÇA EM PRÉDIOS DE CURITIBA.
Fonte: Ana Clara Tonocchi, 2015

Historicamente, o *graffiti* traz mais técnica que o pixo, na qual elementos estéticos, cores e desenhos também fazem parte. Hoje em dia, o *graffiti* é considerado uma forma de expressão de arte e, muitas vezes, autorizado e incentivado pelos moradores e pelo Estado.



Figura 13 – GRAFFITI NA PRAÇA GENEROSO MARQUES
Fonte: CIRCULANDO POR CURITIBA, 2015.

Usando também a tinta, o stencil são desenhos feitos em placas, normalmente de raio-x, de em um recorte negativo, também chamado máscara. O stencil é de rápida aplicação: o artista leva o material gráfico recortada previamente para a rua, apoia no muro (ou a superfície que será aplicado) e passa o spray, como um carimbo que é facilmente reproduzido. Tal rapidez e facilidade é uma das características mais importantes do stencil: faz com que o interventor tenha menos chance de ser pego pela polícia.



Figura 14 – STENCIL EM CURITIBA.
Fonte: Ana Clara Tonocchi, 2015.

Dentro das intervenções que não fazem uso da tinta em spray, estão o lambe-lambe e o *sticker*. O primeiro é um desenho, ou frase, que é colado na rua. Muitas vezes, essa cola é escolar ou caseira, feita de trigo e água. O desenho pode ser feito manualmente ou ser uma versão só, xerocada várias vezes. O lambe-lambe se torna uma arte urbana de fácil acesso por ser monetariamente mais barata, ao contrário da lata de tinta, que pode ser menos acessível.

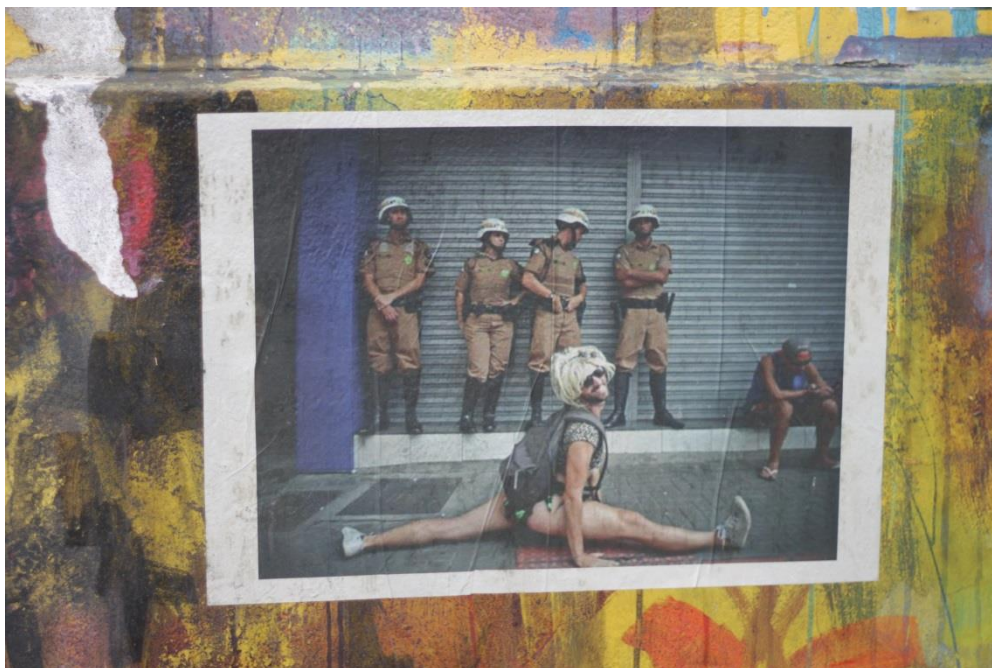


Figura 15 – LAMBE-LAMBE EM CURITIBA
Fonte: Ana Clara Tonocchi, 2015.

Por sua vez, o *sticker* é um desenho que seu verso já é adesivado previamente e que só necessita ser aplicado. Como deve ser produzido industrialmente, se torna menos comum nas ruas da cidade.



Figura 16 – STICKER EM NOVA YORK
Fonte: Streetart NYC, 2016.

Para a pesquisadora Elisabeth Seraphim Prosser, toda a atitude no espaço urbano tem significados políticos também, inclusive todas as formas de *graffiti* citadas a cima. (Prosser, 2010)

Entende-se, hoje, que qualquer atitude, gesto ou rabisco tem significados e conotações simbólicas, portanto, políticas. A arte de rua é, pois, um conjunto de manifestações a ser examinado na complexidade dos seus múltiplos significados e nas questões não imediatamente perceptíveis, mas inerentes a ela. (PROSSER, 2010, pág. 26)

William da Silva-e-Silva, em seu livro “*Graffiti em Múltiplas Facetas*” explica as premissas do *graffiti*, principalmente dentro do movimento hip hop, em seu âmbito político. Ele explica que a arte de rua é uma forma de enfrentamento usada por uma minoria. Sendo assim, o *graffiti* pode ser considerado um instrumento contracultural, que critica de forma clara e objetiva várias esferas do poder, como a econômica, social ou política (SILVA-E-SILVA, 2011).

Por isso, a arte de rua se afirma como um modo de enfrentamento. Não só das causas sociais, mas uma discussão do próprio conceito de arte em si. Ao sair das academias, museus e galerias, o *graffiti* vai de encontro ao conceito formalista, objetivado e tradicional de arte. Ao ocupar os muros da cidade, dá um espaço democrático e que permite que este campo não seja restrito a apenas alguns participantes, mas a toda a população, tanto como agentes de mudança, quanto como observadores da arte urbana. Os muros da cidade se transformam em ambientes no qual a manifestação artística pode acontecer de forma mais democrática e interativa.

3.2 Arte-Ativismo e Feminismo

A etimologia da palavra “ativismo” remete a latim, *actus*, que tem como premissa o ato de fazer algo. Por isso, o ativismo seria uma posição ativa de grupos sociais em relação a um problema. São a expressão de um protesto ou desejo coletivo através de ações. Este ativismo pode ser político, de gênero, em relação ao meio ambiente, etc, e pode estar relacionado à uma causa social.

Hoje em dia, há uma corrente no campo das Artes em que a relação com o ativismo está cada vez mais sólida, pois a cada dia mais atividades artísticas se querem políticas e práticas políticas procuram suporte na arte (CHAIA, 2007). Isso pode ser muito observado na prática do *graffiti*: ele pode ser apropriado por movimentos políticos ou pode ter esteticamente um cunho político como motivador, logo na intenção do artista.

Essa relação entre arte e ativismo político faz surgir o agente “artista-ativista”. O termo foi criado pelo coletivo americano Critical Art Ensemble (1996) para definir aqueles que, sendo reconhecidamente artistas ou não, se apropriam das técnicas, mídias e tecnologias para produzir intervenções culturais artísticas. O movimento artista tem início no final da década de 60, principalmente nos Estados Unidos, nas lutas pelos direitos civis, manifestações contra a Guerra do Vietnã, mobilizações estudantis e nas manifestações da contracultura. Ela se manifesta de volta e com mais força na década de 1990, com a ascensão das novas tecnologias. A Internet é um grande veículo, que estimula a produção e amplia o alcance de artistas cuja motivação tem um cunho político.

A principal diferença entre a arte e o “ativismo” é o objetivo do artista. Na produção de um objeto artístico com cunho político, os agentes produzem conceitos ou práticas - tendo por base uma consciência crítica e política - ligados à essa proposta. Por isso, deve ser considerada também a prática, o processo, e não só o produto final.

O artivismo (palavra da junção entre arte e ativismo) acaba também tomando forma fora dos meios culturais institucionalizados e em conjunto com movimentos sociais (GONÇALVES, 2012), resultando muitas vezes em atos que questionam também os circuitos de arte tradicional, como museus, galerias e outros espaços instituídos como tal.

O *graffiti*, muitas vezes, está inserido dentro do ativismo por causa dessas características. Sua pontualidade de tempo e espaço (que acontece na rua e é efêmero), seu acesso facilitado, o objetivo crítico e político de alguns grafiteiros e o fato de circular em um ambiente alternativo ao da arte tradicionalizada, por exemplo.

Dentre os movimentos sociais que fazem uso do arte ativismo, o movimento feminista e as mulheres com pautas feministas é um deles. Com agentes e artistas, principalmente mulheres, o movimento feminista descobre o *graffiti* como suporte de fala importante, acessível tanto para as protagonistas da causa (mulheres) quanto para os parceiros de luta (homens).

3.3 O movimento feminista

O movimento feminista é um braço da luta dos direitos humanos que trata especificamente sobre as mulheres. O feminismo teve sua primeira onda nas últimas décadas do século XIX, primeiramente na Inglaterra, com o movimento sufragista. As *sufrajetes*, como eram conhecidas as militantes, lutavam pelo direito do voto das mulheres e eram muito reprimidas pelo governo. No Reino Unido, foi em 1918 que elas passaram a votar. Já no Brasil, a primeira onda feminista e também sufragista, chega no começo do século XX, com o direito conquistado em 1932, no governo Vargas (JARDIM PINTO, 2009).

O movimento feminista volta a aparecer na história mundial em sua segunda onda na década de 1960, com o fim das grandes guerras mundiais. Alimentada pelas lutas pelos direitos civis e a luta contra a Guerra no Vietnã nos Estados Unidos, e pelos movimentos de classe na França, é também nesta década que é lançada a pílula anticoncepcional.

Então, as pautas feministas deixam de ser só um movimento libertário, mas também um movimento que luta pela mudança na relação entre homens e mulheres. Ou seja, as mulheres começam a notar que talvez sua invisibilidade em ambientes públicos, como o voto, o trabalho, a educação, sejam resultado de uma opressão que acontece dentro de casa. Em uma época que a dominação de classe é a pauta, se nota uma outra dominação: a de gênero, do homem sobre a mulher (JARDIM PINTO, pág. 16, 2009).

Apesar disso, no Brasil, o cenário não era positivo para movimentos libertários, uma vez que em 1964 veio o golpe militar, que se tornaria ainda mais repressivo e violento no final da década. Porém, algumas das mulheres exiladas, paralelamente, estavam entrando em contato com o feminismo europeu.

O movimento feminista passa a fazer uso do arte ativismo na década de 70, com a exploração das representações culturais do feminino e a desconstrução de estereótipos (MIRANDA, 2013). A figura da mulher histórica e da anatomia feminina ganha representatividade, aliado com algumas obras que pretendem causar choque e desconforto. O repertório de ação feminista, então, inclui referências e símbolos do corpo feminino, expressão mais direta da sociedade patriarcal.

Paula Tavares, artista plástica, professora e acadêmica na área de artes visuais em Portugal, explica que foi nos anos 80 que as mulheres conquistaram mais espaço na arte, principalmente através da fotografia.

Do pessoal para o político dos setenta, nos anos oitenta as mulheres “emergiram” no meio artístico por oposição à revisitação masculina das grandes telas expressionistas, principalmente através da fotografia. O discurso de artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler e Barbara Kruger, alinhado com o pós-modernismo, desconstruía em paralelo a autoria, a genialidade, a unicidade, a escala, assim como valores sociais e morais. Paradigmática é também a obra das Guerrilla Girls, que em 1987 invadiu Manhattan com cartazes anunciando “As vantagens de ser uma mulher artista”. O grupo feminista que, estabelecendo um duplo jogo semântico com o seu nome e auto definindo-se como a ‘consciência da arte’, apresentava com ironia cínica o desapossamento a que a mulher artista era (é) submetida pelo mundo da arte e pela sociedade em geral, ao longo da prática artística: “Trabalhar sem a pressão do êxito; ter ‘escapadelas’ do mundo da arte devido ao pluriemprego; ter a oportunidade de escolher entre a carreira artística e a maternidade; não ter de padecer do embaraço de ser chamada de gênio [...]”. (TAVARES, 2008, pág. 4)

O coletivo Guerrilla Girls, citado por Tavares, existe desde 1985 e se intitulam feministas mascaradas. Elas tratam sobre política, arte, cinema e cultura pop e qual a participação das mulheres dentro desses círculos. O grupo existe é atuante até hoje.

O coletivo já fez alguns levantamentos entre as obras expostas no Metropolitan Museum of Art, em Nova York. O primeiro foi em 1988 e o último em 2012. O resultado final destes levantamentos do grupo 2012 foi que, na parte destinada a arte moderna, menos de 4% das artistas eram mulheres. Porém, 74% das obras com nu eram mulheres retratadas. Do resultado deste levantamento, o coletivo produz um material gráfico, que são transformados em pôsteres, lambe-lambes, outdoors, propagandas na cidade, projeções, camisetas, exposições, enfim, divulgados ao público⁷.

As Guerrilla Girls fazem uso do humor, ironia e sarcasmo, estratégias que seriam cada vez mais usadas para chamar a atenção do público para a causa feminista.

No começo da década de 1990, um movimento contra-cultural, contemporâneo ao punk, aparece nos Estados Unidos. Dentro do punk, algumas

⁷ Dados e produtos disponíveis no site: <http://www.guerrillagirls.com/guerrilla-store/>. Acesso: 13/07/2016.

mulheres que não se viam representadas pelo movimento punk rock e hard rock por causa do machismo presente no rock e reivindicaram um movimento para si, surge o riot grrrl. Também podendo ser chamado de riot girl, o movimento abrangia principalmente a música, com bandas e festivais, e fanzines⁸, sempre com pautas feministas.

O nome riot grrrl surge com um fanzine feminista chamado Riot Grrrl, que propunha a emancipação feminista de um padrão do mundo do rock, no qual garotas não eram bem-vindas. Duas bandas seriam a imagem do riot grrrl: a Bratmobile (inclusive, a vocalista da banda que escreveu o fanzine que deu nome ao movimento) e o Bikini Kill.

Apesar do movimento ter diminuído na década de 2000, muitos coletivos feministas ainda produzem e se comunicam através de fanzines e, na terceira e contemporânea fase do feminismo, a intervenção urbana se torna cada vez mais presente dentro do movimento.

⁸ Fanzines são revistas feitas artesanalmente, através de colagem e xerox. As fanzines também são dedicadas a um público específico, que é o mesmo que a produz.

3.4 A convergência do movimento feminista e o *graffiti*

A década de 1980 é de grande importância para o Brasil. Nesta década, o país passa pela redemocratização, o que abre espaço para artes, movimentos políticos, filosóficos, etc, que antes eram reprimidos pela ditadura.

Com esta redemocratização, as brasileiras puderam passar a tratar assuntos como violência, sexualidade, igualdade de gênero com mais liberdade. A chegada desta onda feminista coincide com a chegada do hip hop e do *graffiti* no país, mas apesar disso a apropriação da arte de rua foi masculina.

O *graffiti* começa a ser explorado como ativismo dentro do movimento feminista, principalmente no Brasil, a partir da terceira onda. Essa terceira onda é a que vivemos atualmente, com a ascensão de novas tecnologias e de novos ambientes onde pautas podem circular com mais facilidade. Nessa nova articulação, os *graffitis* ocupam os muros e os registros deles ocupam a internet.

Por outro lado, a importância das mulheres no arte ativismo é grande, uma vez que se trata de uma tomada de espaço. As mulheres, dentro da arte, sempre foram tidas como “musas” e não como artistas. Além de destradicionalizar o circuito de arte, o ativismo feminista também procura lutar por mais espaços para as mulheres e destradicionalizar o gênero qual a arte “pertencia”: aos homens. Através da arte, outras pautas podem ser levantadas.

Um exemplo de artista e ativista do movimento feminista é Negahamburger. Evelyn Queiroz é uma artista que nasceu e mora em São Paulo e faz trabalhos em *graffiti*, lambe-lambe, sticker, aquarela, entre outras linguagens.

“Quando eu comecei a fazer a Negahamburger, eu não tinha muito contato com feminismo. Eu tava afim de fazer *graffiti* e criei uma personagem, ela era bem diferente (...) e no processo eu fui conhecendo o feminismo e fui colocando, assim, coisas que aconteceram comigo, com mulheres próximas” QUEIROZ, Evelyn, 2015.

Em 2014, Evelyn lançou um livro chamado *Beleza Real*, que trata sobre violência contra mulheres – são diversos desenhos acompanhados de depoimentos das meninas. Assim, seu trabalho, nestas diversas poéticas, trata recorrentemente de pautas feministas, opressão contra as mulheres, racismo e denúncia de violências. Evelyn foi a primeira artista a ser entrevistada para este trabalho e fotografada para o projeto fotográfico, descrito no próximo capítulo.

4. O PROJETO FOTOGRÁFICO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, o produto escolhido foi um projeto fotográfico que retratasse mulheres que praticam *graffiti*. Para isso, algumas artistas foram escolhidas e fotografadas.

A linguagem escolhida foi a fotográfica pois é uma poética comum no registro de *graffiti* e que pôde trazer um ponto de vista interessante do processo das artistas. Não só isso, como é a minha principal área de afinidade e atuação dentro do escopo do jornalismo.

A forma de exibição dessas fotos foram três: uma exposição no Atelier SOMA, um site com as fotos publicadas e um Power Point para apresentar as fotos na banca examinadora deste trabalho. Nesse capítulo, desenvolveremos e explicaremos as etapas de produção do projeto até a exposição fotográfica.

4.1 A produção e a técnica do projeto fotográfico

Na produção deste projeto, foram tiradas mais de 600 fotografias. A câmera utilizada foi uma Canon T3 e todas as fotos foram realizadas com uma lente 50mm.

A escolha da lente faz parte da poética escolhida. O objetivo estético não era apenas uma documentação do *graffiti* e das mulheres, mas um olhar que trouxesse uma perspectiva próxima de como funciona a produção delas. Ou seja, foi escolhida uma lente que não distorce as imagens e que mais se assemelha ao olhar humano.

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) era um grande defensor das lentes 50mm. Em uma entrevista para Sheila Turner-Seed, em 1971, ele justifica seu gosto tanto em termos técnicos, mas também em relação à como ele quer ser visto como fotógrafo.

It corresponds to a certain vision and at the same time has enough depth of focus, a thing you don't have in longer lenses. (...) If you have little equipment, people don't notice you. You don't come like a show-off. It seems like an embarrassment, someone who comes with big equipment. (BRESSION, Cartier, 1971)⁹

Na produção, as fotografias de detalhe fazem com que eu chegue perto para fotografar e, as mais abertas, que me afastasse para realizar a foto.

As fotos foram feitas em RAW, formato digital fotográfico que permite uma imagem crua e mais semelhante com as cores e a iluminação original. Posteriormente, as melhores fotos foram tratadas no Photoshop e, destas, onze foram escolhidas. Estas fotografias escolhidas são as que se enquadram no objetivo do projeto, tanto no seu sentido documental como no seu sentido poético e estético.

⁹ Isso corresponde a uma certa visão e ao mesmo tempo tem a profundidade suficiente de foco, uma coisa que não tem em lentes mais longas. (...) Se você tem pouco equipamento, as pessoas não reparam em você. Você não fica se “aparecendo”. Parece uma vergonha, alguém que usa com grandes equipamentos. Tradução adaptada da autora.

4.2 Diário de uma viagem pelo urbano: as artistas

Neste capítulo, a proposta é trazer um relato das etapas que resultaram no tema do TCC e também no projeto fotográfico. Entendendo que a pesquisa se faz muito no seu processo, com a evidenciação das etapas, das escolhas conceituais e dos procedimentos operacionais, e não apenas com os resultados finais, procura-se ampliar a leitura de como foi feita a integração entre o Fotojornalismo e o *Graffiti*. Por tratar-se de um relato de pesquisa, justifica-se o uso da linguagem em primeira pessoa.

Quando comecei a fazer efetivamente meu trabalho de conclusão de curso, a ideia de fazer um retrato fotográfico de um *graffiti* feminista no Brasil se mostrou ampla demais. Não só o objeto de estudo envolve várias áreas da pesquisa (fotografia, *graffiti*, feminismo), como, mesmo que me restringisse ao território nacional, geograficamente seria difícil fazer uma cobertura em um ano e meio. Por isso, decidi escolher uma artista principal para minha parte teórica e algumas artistas para o projeto fotográfico - todas da região sul e sudeste do país.

Um grande impasse encontrado foi a falta de grafiteiras mulheres em Curitiba e a pouca identificação de algumas como “feministas”. Algumas artistas consideradas foram descartadas pois não se identificavam com a ideologia e, portanto, não se encaixavam na ideia do projeto. Em Curitiba, o círculo do *graffiti* já é restrito e a presença feminina é quase inexistente.

A artista escolhida para exemplificar e ser o estudo de caso da parte teórica foi a paulista Negahamburger, nome artístico de Evelyn Queiróz. Conversei com Evelyn pela primeira vez por e-mail em julho de 2015 e, em agosto, viajei para São Paulo para conhecê-la e entrevista-la. Evelyn mora em Santo André, mas nos encontramos no metrô e fomos conversar perto da Rua Augusta, local expoente em artes e espaços de entretenimento para o público jovem. A decupagem da entrevista encontra anexada a este trabalho. Neste dia, Evelyn levou alguns *stickers*, que foi colando ao longo do caminho e dos quais fiz o registro fotográfico. Levou também um lambe-lambe bem grande para me mostrar. Acabamos não colando o lambe por falta de cola e de parede, uma vez que ele era maior que lambes normais. A entrevista foi ótima por vários motivos, mas principalmente por me dar uma perspectiva do *graffiti* bem diferente de como funciona na cidade de Curitiba - São Paulo tem mais liberdade e respeito com a

intervenção urbana e mais mulheres ativas no movimento - e por ser uma artista tão próxima ao feminismo e suas pautas.

Em outubro, Evelyn veio para Curitiba para um evento de flash de tatuagem (evento que várias várias tatuadoras e outras artistas se reúnem para vender seus trabalhos, tatuagens, desenhos, colagens, etc). A encontrei neste flash de tatuagem, mas, como ela estava trabalhando na sua barraquinha, só conversamos por lá mesmo. O tempo em Curitiba naquela semana estava ruim para intervenções urbanas, com muita chuva. Por isso, Evelyn me deu três lambes de sua autoria para que eu colasse depois.

Já na metade do ano, vários amigos já estavam a par do meu TCC e do tema e, por isso, muitos passaram a me ajudar, apontando um grupo ou outro, me mandando trabalhos de artistas, etc. Entre um desses trabalhos, fui marcada em um perfil de Instagram chamado Coletivo MINA. O Coletivo é um grupo de meninas de Joinville que trabalha com lambe-lambes e pichações. O Coletivo começou com um grupo de amigas se reunindo para desenhar e colar lambes pela cidade, cujas pautas são principalmente a luta das mulheres e a igualdade.

Entre em contato em novembro de 2015 e, em dezembro, fui para a cidade para conversar e fotografá-las. Nos encontramos em um Sarau da Mulher, no Centro dos Direitos Humanos (CDH) de Joinville. Nesse evento, vários coletivos de pautas diferentes (transporte, ciclismo, mulheres negras, entre outros) se apresentaram, inclusive o Coletivo MINA, que levou um guia para colar lambe-lambes na cidade, ensinando onde colar, qual cola, etc. Depois, saímos pelas ruas ao redor do CDH e fotografei as meninas pichando e colando lambes. Um deles, inclusive, foi colado na frente da Delegacia da Mulher.

Em Curitiba, em 2014, conheci a artista Paula PAC Calory em um evento feminista. Na época, tinha alguma ideia de o que queria para meu TCC, mas ele ainda não estava delineado. Ainda assim, trocamos contato e conversamos efetivamente sobre ela participar do projeto em novembro de 2015. Paula Ariana Calory é uma das poucas grafiteiras da cidade e foi em fevereiro de 2016 que marcamos de fotografá-la pintando um muro no bairro Boa-Vista.

Também apresentada pelo Instagram, conheci o trabalho de Laura Luz no final de dezembro de 2015 e nos falamos no começo de janeiro. Laura também é de Curitiba e tem apenas 17 anos. Ainda está no ensino médio e conheceu o mundo da intervenção urbana através de um primo, que é grafiteiro e pixador. No

dia que a fotografei, Laura estava pintando a parede do sótão de um garoto no Jardim Schaffer. Apesar de não ser uma intervenção urbana pois não está na rua, as fotos foram incluídas no projeto, que mostram o trabalho de grafiteiras. Essa é uma das formas que elas ganham dinheiro com suas intervenções.

Outras artistas foram consideradas e acabaram não entrando por vários motivos, mas principalmente a distância. O Coletivo CHÁ, as Pupillas e Mayra Vasconcellos são exemplos de outras artistas que conheço e admiro os trabalhos, se encaixariam no tema do projeto, mas que não puderam ser fotografadas.

No começo de 2016, comecei a aprimorar a ideia de uma exposição fotográfica e, com isso, um desenvolvimento melhor para o projeto fotográfico.

4.3 A exposição e o espaço expositivo

Assim, comecei a ir atrás de possíveis lugares para realizar uma exposição com as fotos do projeto fotográfico. Entrei em contato com cafés, escolas, *coworkings*¹⁰ e espaços de arte e cultura.

O espaço escolhido foi o Atelier SOMA, um espaço dedicado a artes visuais, com salas expositivas e *ateliers* para artistas da cidade.

Escolhi o Atelier SOMA por três motivos: primeiro, por ser o local que mais se encaixava em termos de público e proposta; segundo pela estrutura física do ambiente: há uma sala/galeria onde pude expor; e por último, pois com eles fizemos uma permuta: Laura Luz e Paula PAC grafitariam a fachada do espaço na abertura da exposição.

O nome escolhido para o projeto e para a exposição foi O Poder das Mina - uma tradução adaptada da frase GRL PWR, famosa no movimento *riot girl*. A tradução mais direta seria Poder das Garotas, mas a gíria “mina” foi escolhida pois dialoga com o universo do *graffiti*.

No total, a mostra traz onze fotografias impressas em 30x45, em papel fosco. A expografia e a curadoria foram realizadas por mim mesma. Como o espaço dentro do Soma é uma sala, separamos e organizamos cada parede para uma artista ou coletivo. Assim, o visitante pode visualizar e compreender seus trabalhos separadamente. Um texto introdutório foi colado em uma das paredes, assim como identificações em cada parede, para nomear cada personagem. Neste texto, procurei ser objetiva e sucinta – uma vez que, normalmente, os textos mais poéticos são os curatoriais e, neste caso, eu mesma fiz a curadoria.

A abertura está marcada para dia 26 de junho, na semana seguinte da entrega deste trabalho e fizemos, em conjunto, um evento para o *Facebook* que segue aqui: <https://www.facebook.com/events/254632428236647/> e uma nota para imprensa, que segue nos anexos.

¹⁰ *Coworkings* são escritórios coletivos e colaborativos. Estes ambientes contam com área de trabalho, salas de reunião, espaços para café, etc, e o profissional paga um valor para usufruir destes escritórios. (Fonte: EXAME, 2016).

The image is a screenshot of a Facebook event page. At the top, there is a large graphic with the text "O PODER DAS MINA" in a stylized font, where the letter 'I' is replaced by a star. Below this, a date box shows "26 JUN" and the text "O PODER DAS MINA" is repeated. The event is set to "Público" and organized by "Atelier SOMA". There are buttons for "Comparecerei", "Convidar", and a menu icon. The event date is "Domingo, 26 de junho às 14:00" and the location is "Atelier SOMA, Rua Brigadeiro Franco, 2119, Curitiba". There are tabs for "Sobre" and "Discussão". At the bottom, there are buttons for "Escrever publicação", "Adicionar foto/vídeo", and "Criar enquete". On the right side, there is a grid of profile pictures of attendees, with a caption that reads "Ana Clara, Luiz e outros 43 amigos confirmaram presença". At the bottom right, there are three numbers: 296, 180, and 954.

Figura 17 – PRINTSCREEN DO EVENTO NO FACEBOOK
Fonte: Facebook, 2016.

4.4 A identidade visual

Para podermos divulgar, pedi a um amigo publicitário para desenvolver a identidade visual da exposição. Victor Gatto, o amigo em questão, desenvolveu uma série de estudos, baseado em um briefing que eu havia lhe mandando. Entre as referências presentes no briefing, mandei cases de produtos e marcas que gostava, artistas e suas obras no *graffiti* e identidades visuais de museus e suas exposições.

A identidade final escolhida foi esta:



Figura 18 – IDENTIDADE VISUAL ESCOLHIDA

A partir dela, foram desenvolvidos também dois cartazes para a divulgação, que se encontram anexados ao trabalho.

4.5 O site

Para facilitar a visualização das imagens e divulgação, também foi criado um site: <http://projetoopoderdasmina.tumblr.com/>, que está no ar desde o dia 20 de maio, mas que só será divulgado ao público a partir do dia 27 de junho, dia seguinte à abertura da exposição.

A escolha do Tumblr para hospedar foi, tanto pela gratuidade na hospedagem, quanto pelo perfil dos usuários: um público mais jovem e apreciador de Artes Visuais. O tema escolhido foi “fixed theme”, que permite que as fotos sejam visualizadas na tela inteira. Porém, por este motivo, as duas fotografias verticais do projeto ficam cortadas. Mesmo assim, o tema escolhido é o que mais valoriza o projeto em uma perspectiva geral.

4.6 As fotos

Neste subcapítulo, foi preferido que não fossem inseridos textos, uma vez que as fotografias falam por si só.

Negahamburger (Evelyn Queiroz)



Figura 19 – NEGAHAMBURGUER I



Figura 20 – NEGAHAMBURGUER II

Coletivo MINA



Figura 21 – COLETIVO MINA I



Figura 22 – COLETIVO MINA II



Figura 23 – COLETIVO MINA III



Figura 24 – COLETIVO MINA IV

Laura Luz

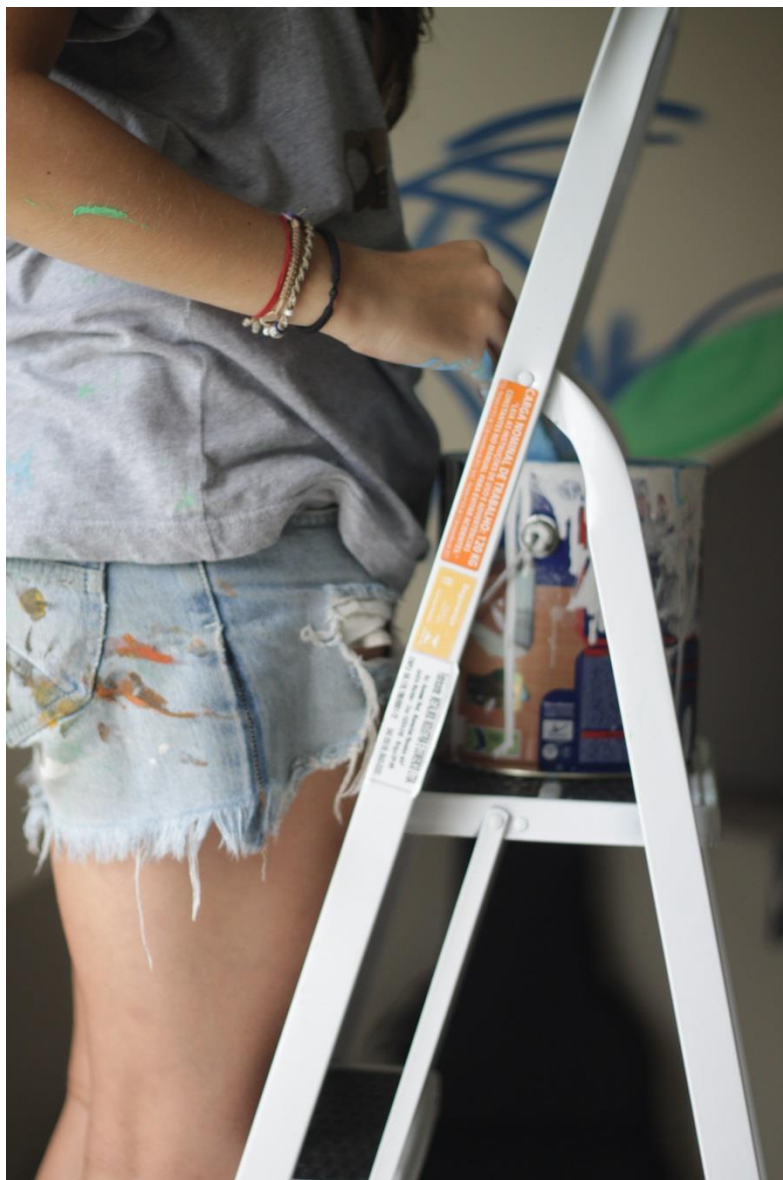


Figura 25 – LAURA LUZ I

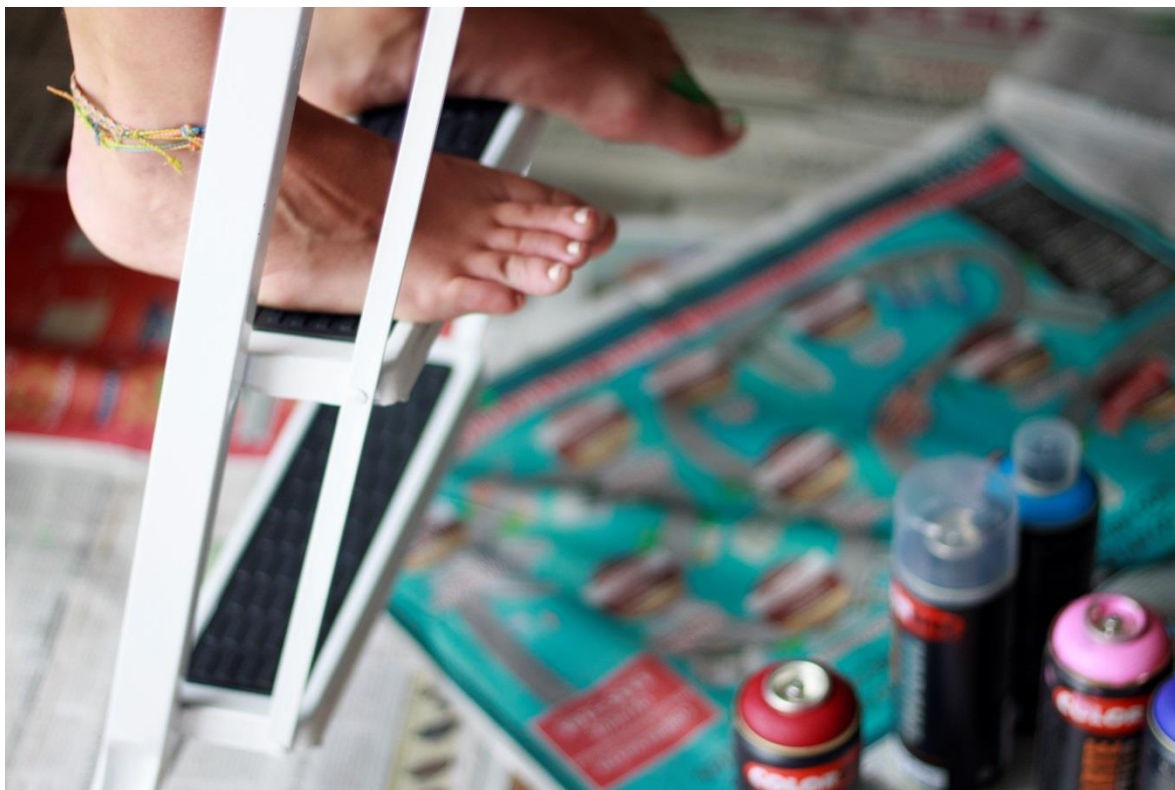


Figura 26 – LAURA LUZ II



Figura 27- LAURA LUZ III

PAC Calory (Paula Calory)



Figura 28 – PAC CALORY I



Figura 29 – PAC CALORY II

5. Considerações finais

No começo da realização deste Trabalho de Conclusão de Curso, pretendia-se relacionar três eixos de pesquisa: fotojornalismo, *graffiti* e mulheres/feminismo. São três grandes campos de pesquisa e que podem ser tratados de diversos pontos de vista. Apesar desta vastidão, conseguimos selecionar e trabalhar os temas da forma pretendida inicialmente, que era ilustrar, a partir de um projeto fotográfico, como e por que o feminismo faz uso do *graffiti*.

Ao longo da pesquisa bibliográfica, principalmente através da linha cronológica da histórica, foi possível perceber a importância e a facilidade de se relacionar feminismo e *graffiti*: no Brasil, os dois movimentos ganham força no final da ditadura, na década de 80, e esta ligação só ficou evidenciada com o desenvolvimento da pesquisa teórica.

Como desdobramento, o Trabalho também conseguiu encontrar, sem grande dificuldade, a ligação entre os dois temas com a fotografia e o fotojornalismo, uma vez que o feminismo e o *graffiti* fazem uso do registro fotográfico para documentar e “eternizar” suas ações.

Nessa perspectiva, o objetivo inicial deste trabalho, que era o de fazer um registro fotojornalístico de mulheres que fazem uso do *graffiti* para se expressar, foi atingido. Porém, como toda pesquisa que se debruça sobre um tema a ser explorado, ao longo da pesquisa e da realização do projeto, surgiram alguns impasses e dificuldades, ao perceber que são poucas mulheres, principalmente em Curitiba, que realizam essas formas de intervenções urbanas. Por isso, o escopo de artistas que fariam parte da pesquisa ficou relativamente restrito, com três artistas independentes e um coletivo de artistas, sendo necessárias ainda duas viagens, para as cidades de São Paulo (SP) e Joinville (SC).

O que se percebeu durante a pesquisa de campo, tanto nas entrevistas quanto no acompanhamento das ações poéticas, foi que esse material coletado, a partir das histórias de vida, dos posicionamentos ideológicos sobre feminismo e do reflexo disso no resultado dos trabalhos artísticos, trouxeram uma profundidade e uma perspectiva melhor de intervenção urbana e feminismo, muito mais expandido, que aquele verificado apenas na pesquisa bibliográfica. Foi possível perceber, por exemplo, que, apesar do pequeno número de mulheres que praticam essas intervenções, foi possível perceber a grande importância do *graffiti*

para o movimento feminista, que luta pelo espaço das mulheres e por suas demandas, e tem nessas práticas artísticas um campo fundamental de discussão dessas questões.

Fica claro, assim, o motivo do uso do *graffiti* pelas mulheres: é uma forma de expressão periférica, que dialoga com diversos públicos e dá a possibilidade de expressão para seus agentes.

Como participante das atividades ligadas às causas feministas, em alguns momentos, foi difícil descolar os posicionamentos ideológicos das ações de pesquisa. Porém, o fato de ter a consciência disso presente ao longo de toda pesquisa, permitiu um olhar crítico sobre o tema e adotar as estratégias necessárias para o encaminhamento acadêmico do trabalho.

O projeto é documental e fotojornalístico, mas, como discutido no capítulo sobre fotografia e realidade, está inserido em um contexto e em uma perspectiva específica. Como mulher e feminista, foi possível realizar as fotos com um olhar e um ponto de vista em relação à realidade do *graffiti* praticado por mulheres. Resultando, assim, em um projeto com um resultado além do mero registro e, possibilitando, com sua poética, o desenvolvimento de uma exposição. Com a mostra, além de documentar este trabalho, também tive a oportunidade de fazer parte desse empoderamento e dessa tomada de voz das mulheres, que nunca deixou de ser necessária.

Vamos continuar lutando. É o poder das mina!

REFERÊNCIAS

Aula de Arte. **Arte paleolítica.** Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/paleolitico.htm#axzz48NJ18MCp>.
Acesso em: 02/06/2016.

Aula de Arte. **Renascimento, primeira geração.** Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/renascimento_1geracao.htm#axzz48NJ18MCp>. Acesso em: 02/06/2016.

Aula de Arte. **Galeria de imagens de Caravaggio.** Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/caravaggio.htm#ixzz48NOXHEAQ>.
Acesso em: 02/06/2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Circulando por Curitiba. **Confluência.** Disponível em:
<<http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2015/08/confluencia.html>>. Acesso:
02/06/2016.

CHAIA, Miguel. **Artivismo – Política e arte hoje.** Rev. Aurora, São Paulo, 2007.
Disponível em:
<<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/6335/4643>>. Acesso em:
09/06/2015.

Dailymail. **Shine on forever: Man and his shoe-cleaning boy on the streets of Paris are THE first humans ever photographed.** Disponível em:
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1326767/Louis-Daguerres-man-shoe-cleaning-boy-humans-photographed.html#ixzz4BhaTo2bM>, Acesso em:
02/06/2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

Enciclopédia Itaú Cultural, **Intervenção Urbana**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao>>. Acesso em 12/04/2016.

FERREIRA, Adriana. **O realismo imaginário das primeiras fotografias de guerra**. Disponível em: http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/realismo.pdf. Acesso em: 27/04/2016.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA Andréa Vieira. **Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos**. Rev. Mal-Estar Subj. vol.9 no.4 Fortaleza dez. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1518-61482009000400010&script=sci_arttext>. Acesso em: 18/05/2016.

G1. **Fotografia mais famosa da Guerra do Vietnã completa 40 anos**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/06/fotografia-mais-famosa-da-guerra-do-vietna-completa-40-anos.html>>. Acesso em: 02/06/2016.

Garatuja fotografia. **Câmera escura, o início de tudo**. Disponível em: <<http://garatujafotografia.blogspot.com.br/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>>. Acesso em: 02/06/2016.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas**. Rev. Contemporânea, Rio de Janeiro, Ed. 20, Vol. 10, N.2, 2012.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução: Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70 Brasil, 2010.

Lomography. **Fotógrafos Influentes: Falling Soldier, 1936 por Robert Capa.** Disponível em: <<http://www.lomography.com.br/magazine/68941-fotografos-influentes-falling-soldier-1936-por-robert-capa>>. Acesso em: 02/06/2016.

MELO, Érica Isabel de. **Riot Grrrl: feminismo na cultura juvenil punk.** 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/E/Erica_Melo_Riot_01.pdf>. Acesso em 23/06/2015.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva.** 2008. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf>. Acesso em: 23/05/2016.

MIRANDA, Rodrigo. **Ativismo Artístico, a arte como protesto político.** 2013. Disponível em: <<https://coletivorepensado.wordpress.com/2013/07/23/ativismo-artistico-a-arte-como-protesto-politico/>>. Acesso em: 09/06/2015.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, história e poder.** Rev. Sociol. Polít., Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PROENSA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Ática, 2007.

PROSSER, Elisabeth Seraphin. **Graffiti Curitiba.** Curitiba: Kairós, 2010.

PROSSER, Elisabeth Seraphin. **A cidade como suporte da arte de rua um Curitiba: uma perspectiva sociológica e antropológica.** 2006. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/elisabeth_prosser.pdf>. Acesso em: 21/05/2015.

QUEIROZ, Evelyn. **Entrevista sobre graffiti e feminismo.** São Paulo – SP. 15/08/2016. Entrevista à Ana Clara Tonocchi.

Revista Exame, **Você sabe o que é coworking?**. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-voce-sa/edicoes/155/noticias/voce-sabe-o-que-e-coworking>>. Acesso em 02/06/2016.

SANTOS, Luís Carlos dos. **A luz como linguagem na fotografia do cinema. Aspectos de transparência cultural na representação artística da luz.** 2012. Disponível em: http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/teses/2012/ppgte_tese_04_2012.pdf>. Acesso em: 11/05/2016.

SILVA-E-SILVA, William da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas.** São Paulo: Annablume, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia** (1977). Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Street Art NYC. **Sticker.** Disponível em: <http://streetartnyc.org/blog/category/stickers/>. Acesso em: 02/06/2016.

TAVARES, Paula. **Breve cartografia das correntes desconstrutivas feministas na produção artística da segunda metade do século XX.** 2008. Disponível em: http://feminismo.org.br/web/wp-content/uploads/2014/09/Breve-cartografia-das-correntes-desconstrutivas-feministas-na-produ%C3%A7%C3%A3o-art%C3%ADstica_Paula-Tavares.pdf>. Acesso em: 24/09/2015.

Tecmundo. **175 anos de fotografia: conheça a história dessa forma de arte.** 2014. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/fotografia-e-design/60982-175-anos-fotografia-conheca-historia-dessa-forma-arte.htm>>. Acesso em: 26/05/2016.

The New York Times, **Henri Cartier-Bresson: “There Are No Maybes”.** 2013. Disponível em: http://lens.blogs.nytimes.com/2013/06/21/cartier-bresson-there-are-no-maybes/?_r=1> Acesso em 14/06/2016.

TRIZOLI, Talita. **Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70**. 2012. Disponível em: <http://feminismo.org.br/web/wp-content/uploads/2014/09/Cr%C3%ADtica-de-arte-e-feminismo-no-Brasil-dos-anos-60-e-70_TalitaTrizoli.pdf>. Acesso em: 24/09/2015.

TRIZOLI, Talita. **O Feminismo e a Arte contemporânea**. 2008. Disponível em: <http://feminismo.org.br/web/wp-content/uploads/2014/09/Feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_Talita-Trizoli.pdf>. Acesso em: 24/09/2015.

VALOURA, Leila de Castro. **Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo empoderamento, em seu sentido transformador**. 2005. Disponível em: <http://tupi.fisica.ufmg.br/michel/docs/Artigos_e_textos/Comportamento_organizacional/empowerment_por_paulo_freire.pdf>. Acesso em: 29/03/2016.

Veja, Fotografia Sobre Imagens. **Roger Fenton e a Guerra da Criméia**. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/fotojornalismo/roger-fenton-e-a-guerra-da-crimeia/>>. Acesso em 14/04/2015.

Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>>. Acesso em: 02/06/2016.

ANEXOS

ANEXO 1

CD DE ÁUDIO - Entrevista com a artista Negahamburguer.

ANEXO 2

Nota para imprensa:

Atelier Soma recebe exposição fotográfica O Poder das Mina

O Atelier Soma recebe a exposição “O Poder das Mina”, dos dias 26 de junho à 10 de julho. A mostra reúne onze fotografias de mulheres que praticam graffiti, registradas pela fotógrafa Ana Clara Tonocchi nas cidades de Curitiba, Joinville e São Paulo. O projeto fotográfico é resultado de uma pesquisa de um ano e meio, desenvolvida para o trabalho de conclusão de curso de Jornalismo da UFPR.

No projeto, considera-se que graffiti inclui também sticker, lambe-lambe, pichação, canetão e stencil. Assim, as artistas fotografadas foram Laura Luz, PAC Calory, Negahamburger e o Coletivo MINA.

No domingo 26, haverá um evento para a inauguração, que começa às 14h. As artistas Laura e PAC irão grafitar ao vivo a fachada do Soma e a entrada será gratuita.

Serviço:

O Poder das Mina

Abertura: 26 de junho, às 14h

Período expositivo: 26 de junho à 10 de julho

Horários de visitação: Terça a sexta, das 14h às 18h

Entrada gratuita

Atelier SOMA,

Rua Brigadeiro Franco, 2137

ANEXO 3

TEXTO DO EVENTO NO FACEBOOK

o poder das mina

graffiti ao vivo: Laura Luz e PAC Calory

período expositivo: 26 de junho à 10 de julho

horários de visitação: terça a sexta, das 14h às 18h

entrada gratuita

atelier SOMA,

rua brigadeiro franco, 2137

A mostra fotográfica reúne retratos de mulheres que praticam graffiti, fotografadas por Ana Clara Tonocchi. No projeto, é considerado que graffiti abrange sticker, lambe-lambe, picha o, canetão e stencil. Assim, as artistas registradas são Negahamburguer, PAC Calory, Laura Luz e Coletivo MINA.

ANEXO 4

TEXTO DE PAREDA DA EXPOSIÇÃO

A mostra fotográfica reúne retratos de mulheres que praticam graffiti, fotografadas por Ana Clara Tonocchi. No projeto, é considerado que graffiti abrange sticker, lambe-lambe, pichação, canetão e stencil. Assim, procura-se trazer uma discussão entre arte ativismo, graffiti e movimento feminista. As artistas registradas são Negahamburger, PAC Calory, Laura Luz e Coletivo MINA.

ANEXO 5

Cartaz 1



Cartaz 2



APÊNDICE

Entrevista com Evelyn Queiroz (Negahamburger)

ANA: Então, eu queria saber o que você acha da cena de *graffiti* em São Paulo. Você acha que ela é bem masculina?

EVELYN: Ah, eu acho que ela tá mudando, acho que já teve... que já foi mais machista, sabe, agora você vê muita menina querendo pintar e realmente não esperando um cara pra ensinar, nem imitar os caras, ir aprendendo. Eu comecei a pintar assim, a primeira vez que sai pra rua sai sozinha, então tem umas meninas super começando, fazendo outros trabalhos primeiro. Cola uns lambes, cola uns sticker e dai vem pro *graffiti* também, então eu acho que tá mudando. Mas ainda assim acontece uns rolês bem machistas de meio que você tá num evento de *graffiti* e se você tiver com um shorts e tal os cara já acha que você tá lá por causa deles e não pra pintar... Se você pinta bem você já escuta um tipo “ah pra ser uma menina você pinta bem”, ou então se você faz um trampo muito bom eles se sentem ameaçados, porque você é uma menina e faz um trampo melhor que eles.

A: O que é bem errado né?

E: É, e tipo tem, acontece assim, eu pelo menos, não sei se eu tô numa bolha, mas eu vejo acontecer cada vez menos, eu vejo acontecer muitas meninas saindo na rua.

A: E dai rola uma sororidade entre essas meninas?

E: Ah, é legal, a gente marca, assim, tem grupos no Face de meninas que pintam. Uma fala pra outra onde tem muro, e a saem pra pintar juntas, pra fazer alguma coisa, uma ajuda a outra com trampo, várias coisas, super acontece.

A: E ai, você acha que o *graffiti* é uma boa arma para o feminismo?

E: Ah, eu acho porque é um jeito de você falar na cidade, para que as pessoas passem e se vejam. Eu acho que é um canal muito bom pra você atingir, por estar num lugar público, acho que até deve, assim (risos).

A: E você prefere trampa com pautas feministas? Você consideraria seu trabalho arte ativista?

E: Ah, eu acho que acabou virando, mas foi uma coisa meio natural, assim, porque quando eu comecei a fazer a Negahamburger, eu não tinha muito contato com feminismo, assim, eu tava afim de fazer *graffiti*, e criei uma personagem, ela era bem diferente. Ela sempre foi gorda... Bom, eu comecei fazendo gorda e depois fiz uns outros testes, claro, mas o que eu sempre gostei foi fazer ela grande e gorda e no processo eu fui conhecendo outras meninas e fui colocando, assim... Coisas que aconteceu comigo, com mulheres próximas, assim, e não sei, foi acontecendo assim.

A: Você acha que o Beleza Real foi um marco pra você?

E: Foi. Nossa, o Beleza Real foi muito legal porque eu comecei a desenhar e na real eu não tinha nem página, eu tinha um álbum no Facebook só, daí a galera começou “faz uma página, faz uma página”, daí tá, fiz uma página e aí uma galera começou a curtir, umas meninas comentando que eu não conheço “ai, nossa, que legal seu trampo”, “nossa, passei por isso também”, tananan, e aí começou num ritmo assim muito forte de isso acontecer, de receber mensagem sempre. E fui desenhando, as minas contavam outras histórias também e fui desenhando essas outras histórias também, fazendo outros trabalhos que eu publicava na página, até que eu vi que eu tinha mó material legal, assim, pra fazer isso virar, né, um livro, e aí fiz o projeto no Catarse, que eu desenhei 53 meninas. Não sei se você viu o livro?

A: Vi.

E: É, são 53 relatos de meninas que eu não conheço, conheço poucas que eu sei o rosto e quem é a pessoa e, meu, foi muito legal fazer, foi bem choroso fazer. Porque, meu, eu li umas duzentas histórias antes de fazer, daí eu chorava lendo email das meninas. Mas acho que foi muito importante pra mim também, foi um jeito que eu pensei em falar com mais meninas, tipo, tanto as meninas que passam por aquilo, meninas que saíram dessa. Tem várias histórias de vários níveis né. Tem meninas que tão sofrendo, que tão num momento sofrendo, tem umas que tão tentando entender ainda, então é um livro muito bonito, porque tem histórias mais leves, outras bem pesadas. Leve eu digo né... Pra quem passa não, mas enfim. Mas tem essas tipo desde estupro, tem coisas pessoais, tem outros

níveis assim de problemas. Isso foi muito importante pra mim também, pra eu saber das outras meninas e eu vou me vendo também. Acho que no desenho, eu desenho e me vejo também porque acho que tenho tantos problemas quanto todas essas meninas que me escrevem e no fim tento olhar como se não fosse eu que tivesse feito, sabe, pra ver. Foi muito legal essa oportunidade.

A: Mas então, você começou no *graffiti*?

E: Comecei no *graffiti*, dai depois fui fazer uns testes em aquarela, que é uma das coisas que eu mais gosto de fazer, que eu mais faço.

A: Você tem como objetivo empoderar mulheres com o seu trabalho?

E: Olha, no inicio foi bem natural, sabe, nem era o objetivo, mas se você se empodera, eu acho lindo, incrível. Claro que agora eu faço com esse objetivo, mas fico muito feliz de transmitir isso e que as pessoas sintam isso com o meu trabalho. Mas começou de uma forma bem natural e pessoal, falando de mim principalmente, dai foi rolando e, enfim, a gente sabe o que uma outra mulher passa né, dai a gente vai se identificando com as outras histórias, eu mesma me identifico com as histórias que recebo.

A: Você acha que a internet é um canalizador? Não só pro *graffiti*, mas pro feminismo também? Pras artes também?

E: Acho, é uma ferramenta que você consegue passar informação sem depender de uma grande editora ou de algum portal, né, de alguém grande. Você pode publicar o que você acredita ali - o que também tem seu pós e contra. Porque né, as pessoas se mostram meio fascistas na internet porque acham que são protegidas, que na internet elas podem falar o que elas querem. Mas acho que tem muita gente falando muita coisa legal, informação que você dificilmente teria por um outro meio. Acho que a internet mudou o jeito da gente se comunicar, de conseguir chegar perto.

A: Você acha que São Paulo aceita melhor o *graffiti*?

E: Ah, São Paulo gourmetiza tudo. Tem essa discussão de *graffiti* da rua e *graffiti* que tá dentro da galeria, é *graffiti* ou não é? Tem uma galera que acha que sim, que tá ali representando e mostrando e tem uma galera que acha que não,

que *graffiti* é rua e que essa é a alma do *graffiti* e não tem que ser pago, tem que ser ilegal. Eu acho que considero essa coisa de galeria que foge um pouco sabe, mas também não acho ruim. Claro, cê tá fazendo seu trampo, você tem que viver dele e tudo bem, mas acho que *graffiti* é realmente outro rolê, de tá na rua mesmo, de você passar. O pixo a galera aqui é bem chata. O que você tá pichando? Ah, não, é *graffiti*, é bonito, é legal. Mas se você tá pichando é esculachado. E é o que o pixo é mesmo, eu gosto do pixo, não faço, não é do meu rolê mas acho uma coisa muito sincera. Agora, saiu do muro e foi pra uma tela? A tela sempre existiu e nunca foi *graffiti*.