

JOVENS MULHERES COMO PRODUTORAS CULTURAIS: ENTRE MUROS E TINTAS.

Autora: Mônica Rodrigues Costa- UFPE
Co-autora: Tábata de Lima Pedrosa - UFPE

O presente trabalho tem como objetivo contribuir para os debates acerca da produção político-cultural juvenil, a partir do grafite, no que informa sobre potencialidades e desafios para jovens mulheres participantes do movimento hip hop da cidade de Recife. O estudo é de natureza qualitativa, baseado na perspectiva pós-estruturalista na qual o gênero é uma construção social, uma invenção, contingencial, performática e relacional Butler (2008). A pesquisa de inspiração etnográfica teve como estratégia o acompanhamento da produção artístico-cultural das jovens grafiteiras em locais públicos com variação de sua visibilidade, para observar os arranjos político-culturais possíveis em situação de produção do grafite.

PALAVRAS CHAVE: juventude, movimento hip hop, gênero, político-cultural.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre a produção cultural de jovens mulheres levou-me a iniciar este trabalho pedindo licença a minha parceira por uma entrada pessoal, já que tal reflexão acionou a memória das primeiras incursões na cidade de São Paulo, minha cidade natal. Lembrei-me do impacto de algumas pichações de cunho político, que observei estar inscritas nos muros da cidade, do tipo: “Abaixo a ditadura!” e “Fora o FMI”. Aquelas frases esparsas nas ruas aguçaram minha curiosidade e me levaram a descobrir o contexto político do final dos anos 1970, situei-me no mundo.

Ao ingressar na universidade deparei com diferentes usos das paredes e muros do prédio antigo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, frases de diferentes naturezas, políticas, poéticas e de humor disputavam o espaço, além de pinturas coloridas aqui e ali, aquele cenário provocou a forte sensação de que uma inflexão ocorria em meus horizontes juvenis, uma grande mudança iria se operar.

Passei a apreciar as charges dos cartunistas da época e cheguei a frequentar algumas exposições sobre o assunto, o universo que associava arte e política tornou-se gradativamente familiar e consolidou-se como parte do repertório dos interesses pessoais. Os jovens de classe média e alta que nos anos 1960 a 1970 deram visibilidade aos problemas sociais e políticos através de diferentes linguagens artísticas no Brasil e, os protestos estudantis e manifestos nas ruas, a exemplo das pichações “Abaixo a ditadura”, dinamizaram e renovaram a cultura a partir das interações com a política.

A crescente presença da escritura de rua a partir dos anos 1980 e as diversas possibilidades de vocalizar/visualizar/denunciar forjaram um novo discurso urbano, que associa de diferentes modos a arte à política, ao mesmo tempo em que visibiliza o cotidiano de milhares de jovens que se encontram em situação de pobreza, injustiça e desigualdade generalizada.

O grafite ganhou espaço no Brasil neste momento de efervescência política e cultural, em que há forte sentido coletivo de ruptura com o passado e de transformação social, fortificando-se progressivamente como arte, inclusive por ter importantes artistas que fizeram uso do grafite nos anos 1980, a exemplo de Tomie Ohtake, que durante algum tempo grafitou em São Paulo (SILVA-e-SILVA, 2011).

Os estudos sobre sua prática indicam que foi na França a partir de 1968 que o grafite ganhou difusão como manifestação de descontentamento e protesto (GITAHY, 1999), embora seja possível identificar sua presença nos Estados Unidos da América – EUA, em período anterior (1935 a 1943) financiado por programas governamentais (SILVA-e-SILVA, 2011). No entanto, é com Afrika Bambaataa e a criação do movimento hip hop que o grafite assume novas feições.

O movimento *Hip Hop* prolifera no cenário das lutas por direitos dos anos 1960 e 1970, marcado por discussões sobre direitos humanos e por uma crescente opinião pública que condenava a corrida armamentista ocasionada pela Guerra Fria, a guerra do Vietnã, o apartheid na África do Sul, a discriminação racial.

Período em que a forte migração de latinos (América central e do Sul) e jamaicanos nos EUA em busca de melhores condições de vida encontra um ambiente hostil, vão viver nos denominados “guetos” gerados pela segregação espacial e racial. Esses subúrbios enfrentam todo tipo de problema: pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de acesso a bens e serviços. Comum nestas áreas a afiliação as

ganges, com territórios de circulação demarcados, ser membro de gangue “significava lutar pela circulação e ocupação desses espaços públicos. Contudo, confrontos violentos entre as gangues causavam a morte de muitos deles” (COSTA & MENEZES).

A influência de líderes como Malcolm X, Martin Luther King e grupos como “Panteras Negras” representantes expressivos do movimento negro, são referências para a mobilização em torno da defesa de princípios de organização comunitária e de solidariedade no bojo deste segmento populacional. Afrika Bambaataa - jamaicano integrante de uma das maiores gangues de Nova York, articula estes princípios as expressões culturais de rua com o objetivo de acabar com a violência entre as gangues, que culminou com a criação da *Zulu Nation*, organização unificadora dos elementos da cultura *Hip Hop*.

O movimento *Hip Hop* surge como uma manifestação de cunho político-social, tendo o espaço público como o cenário da expressão da cultura. Através de quatro elementos artísticos culturais que se definem especificamente como um estilo próprio de música e poesia (*RAP/MC's*), discotecagem (*Dj* - instrumental) dança, (*break*), artes plásticas (grafite) e o último, o conhecimento, elemento fundamental para a sustentação do processo de transformação social elucidado pelo movimento.

Segundo Scherer-Warren (2008, 507) para compreender o potencial dos movimentos sociais é necessário buscar os nexos entre as demandas materiais e o seus sentidos subjetivos, “traduzindo esses nexos em formas expressivas, comunicativas e em pautas políticas comuns(...)”. O movimento hip hop articula a partir da dimensão cultural o cotidiano de jovens pobres politizando-o, cria uma estética contestatória e propõe uma ética do viver na periferia.

No Brasil, seu primeiro registro é em 1988 na cidade de São Paulo, com uma coletânea intitulada “Hip Hop cultura de rua”, pela gravadora Eldorado (SORAYA, 2007). Na cidade de Recife, segundo relatos dos participantes, o hip hop também tem início nesse período e se expande progressivamente por toda a cidade, a busca por potencializar suas ações gera espaços de articulação e mobilização diversificados em termos de direcionamento político, podemos citar a Associação Metropolitana de Hip Hop, a Rede de Resistência Solidária e a Brigada Hip Hop.

A inserção das mulheres ocorre a partir da década de 1990, todavia são poucas as menções sobre sua participação (WELLER, 2005). A partir das pesquisas

desenvolvidas acerca do movimento Hip Hop na cidade de Recife (COSTA & MENEZES, 2009) notamos a existência de tensões em torno de sua presença no movimento com consequências para sua visibilidade.

Nesse sentido, fazer emergir a produção político-cultural das jovens mulheres grafiteiras significa problematizar a sua participação no movimento hip hop, a partir das dimensões objetivas e subjetivas, no que possibilita atuar no espaço social como jovens mulheres na luta por seus direitos como cidadãs no mundo e na elaboração de pensamento e ação críticos acerca da realidade na qual estão imersas, em sintonia com o caráter contestatório das atividades culturais do movimento.

Para discutir a política cultural

A reflexão sobre produção cultural nas sociedades latino-americanas encontra em Canclini e Martin-Barbero grandes contribuições. Estes autores problematizam os estudos culturais latino-americanos visando, sobretudo, “ressituar a teorização e os debates sobre identidade, heterogeneidade e hibridação” (CANCLINI, 2008, 18).

Além disso, propõe discutir a cultura através dos processos desiguais de desenvolvimento em que se processam as transformações nas sociedades latino-americanas, a partir dos efeitos das rearticulações entre o global e o local na produção de novas formas de sobrevivência e de exploração, novas modalidades de subordinação das economias periféricas, movimentos de desterritorialização e reterritorialização e de reestruturação dos bens materiais e de comunicação (CANCLINI, 2008).

Com a globalização, o mundo “é progressivamente visto como ‘um só lugar’” (FEATHERSTONE, 1997, p. 117), mas paradoxalmente as demais culturas que coabitam o planeta passam a ter maior visibilidade. A comunicação sem fronteiras gerada pela expansão tecnológica contribui para que o tempo e o espaço dissolvam-se no simultâneo, presentificando cada vez mais intensamente as ocorrências. Os Estados-Nação constituídos na modernidade já não são mais as mesmas fortalezas, encontram-se submersos pelas novas regras de distribuição desigual do poder global.

Tal reorganização do cenário deixa à mostra que o projeto da modernidade passou por mudanças, para alguns, que ameaçam ou exaurem sua existência (FEATHERSTONE, 1997). A informação internacional deixa transparecer a complexidade da vida e do mundo, as simbologias trazidas pelas migrações e contatos entre as

culturas revelam alguns dos sintomas de exaustão. Segundo Canclini (2008) a cultura contemporânea vive a tensão permanente entre a modernidade e sua crítica, visível especialmente na cultura urbana, que tem sua imagem associada ao mercado (shopping centers, shows, vitrines, espetáculos de todo tipo) e a arte vinculada ao consumo (música/CD, grafite, cinema/DVD, mangá).

Além disso, é imprescindível reconhecer que as homogeneidades construídas (e muitas vezes falseadas) no interior dos territórios – de modo a criar uma identidade cultural favorável ao surgimento dos Estados-Nação, ou de regiões¹ –, fizeram nascer a noção de cultura unitária, e junto com ela a noção de progresso como processo unitário, igual para todos.

Nos países em desenvolvimento, as desigualdades são múltiplas, se referem a temáticas e contextos que configuram vários e variados espaços públicos. Correspondem a uma pluralidade de conflitos particularistas existentes no tecido social, que se referem a “contextos socialmente difusos e segmentados de produção de uma contra-cultura de resistência” (COSTA, 2002, p. 27).

Os contextos sociais difusos, nos quais emergem os conflitos, são esferas públicas, espaços de participação política, nos quais ocorrem o debate e a formação de opinião pública, implicando na capacidade de diálogo por parte dos cidadãos (HABERMAS, 2003). Esfera pública na qual a análise dos movimentos sociais é feita como zonas de conflito, pela interpenetração de mecanismos de interpretação sistêmica (reprodução material) na esfera de reprodução simbólica, que resulta na sua erosão e colonização.

Habermas (2003) propõe que a ação emancipatória dos movimentos sociais é a descolonização do mundo da vida, que significa a remoção dos mecanismos de integração, substituição por contextos dialogais e a criação de novas instituições democráticas. Esta concepção está apegada à universalidade dos contextos e das identidades no plano da reprodução material e sua transformação radical.

Fraser (1987) problematiza esta distinção do ponto de vista do feminismo, alertando para as relações entre a vida familiar e suas conexões com a reprodução material, fazendo ruir a noção de esfera pública como reprodução material e sistêmica

¹ Remeto ao estudo de Durval Muniz *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999), sobre o Nordeste como uma invenção político-econômica vinculada aos interesses das elites.

exclusiva e o universalismo, para o qual os particularismos se isolam em comunidades alternativas.

De modo mais geral, ao nível do conteúdo substantivo, contrariamente à forma dialógica, o contraste entre universalismo e particularismo está deslocado. Os significados e normas sociais substantivos são sempre necessariamente específicos cultural e historicamente; sempre exprimem distintivas formas de vida compartilhadas, mas não universais. (FRASER, 1987, p. 64).

Os contextos específicos cultural e historicamente, forjados pelas experiências político-sociais nas quais se mesclam a reprodução material e a reprodução simbólica, são comunidades – esferas públicas – nas quais a participação política, o debate e a formação de opinião pública constroem identidades coletivas.

O espaço público como um espaço plural reconhece as práticas e modos de ser do *popular*², e assume as relações de poder culturais e a pluralidade e complexidade dos conflitos sociais. Baseada na pluralidade do cultural a política multicultural propõe abertura para compreender a produção cultural como a comunicação entre os vários segmentos da sociedade, em suas expressões culturais que dão vez e voz à troca de saberes que *circulam culturalmente* (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Para Santos (2002) o multiculturalismo significa o reconhecimento do outro como produtor de conhecimento, oposto ao colonialismo que produz silêncios que bloqueiam a vocalização das necessidades e aspirações dos povos ou grupos sociais. A prevalência do colonialismo é uma regulação do modo de vida que pode significar resignação, impossibilidade de reação, ou o que temos denominado de adesão.

A resistência à regulação dos modos de vida, segundo Santos (2002) podem ser encontradas numa racionalidade estético-expressiva³, vinculada ao pilar da emancipação, é permeável e inacabada e reside no campo artístico-literário. Três princípios a compõem: o prazer, a autoria e a artefactualidade discursiva. A autoria é um conceito com origem no meio artístico e literário, significando o/a criador/a, seu desafio

² Martín-Barbero (2003), discutindo a questão da comunicação e cultura do povo na América Latina, faz um resgate do conceito de popular e suas implicações para a esquerda política. Para os movimentos anarquistas, pela importância que tem o conceito para a discussão dos movimentos sociais no Brasil, o popular é tratado como “base de afirmação da origem social, estrutural da opressão como dinâmica de conformação da vida do povo” (p. 44), a relação com a opressão em todas as suas formas. O autor acrescenta a este significado a noção de circularidade cultural para expressar a troca cultural realizada entre cultura dominante e dominada, que configura um novo modo de ser ao popular através do enfrentamento e do intercâmbio cultural.

³ A racionalidade estético-expressiva é uma representação da emancipação utilizada por Santos (2002) para designar a resistência à cooptação pela regulação dos modos de vida

é a precariedade da sua autonomia. A artefactualidade discursiva é uma construção, produto de uma intenção e de um ato construtivo. Ocorre por meio de um discurso argumentativo que possui momentos de fixação precários.

Este princípio tem na retórica – a arte de persuasão pela argumentação – seu principal elemento interventivo, coloca em jogo uma nova percepção da realidade. Apreende-se deste princípio o reconhecimento da existência de disputa de sentidos dos discursos. A racionalidade estético-expressiva em Santos (2002) acentua o conhecimento, a pluralidade de sentidos atribuídos aos discursos que lhe dizem respeito e as disputas para hegemonizá-los. Para abordar o aspecto artístico-cultural foi preciso ampliar seu horizonte em termos de dimensão estético-expressiva.

A dimensão estético-expressiva é relevante para o fortalecimento dos processos político-sociais e culturais e de sua hegemonização. Ela representa a disputa de sentidos dos discursos, através da criação artística, por meio dos momentos de fixação de sentidos que promovem. A autoria e a autoridade de sua retórica proporcionam a negociação no interior da pluralidade de espaços públicos.

Nosso interesse em acionar a dimensão estético-expressiva para visibilizar a produção cultural das jovens mulheres do movimento hip hop dialoga com dois aspectos acima expostos, um primeiro que enfatiza a relação entre a produção cultural em contexto de desigualdades múltiplas da sociedade brasileira, inclusive de gênero e, em segundo problematizar a produção político-cultural das jovens no movimento hip hop.

Os percursos da pesquisa

De inspiração etnográfica, pós-estruturalista e construcionista a investigação considerou a permanente construção da política, da subjetividade e da cultura, a partir dos dissensos, conflitos e antagonismos presentes nas relações sociais. Tal inspiração nos possibilitou buscar apreender os modos de ser do movimento hip hop, conectado a uma postura crítica e à preocupação com as consequências da produção do conhecimento em termos de nosso compromisso com a transformação social.

De acordo com Spink (1999), a pesquisa é uma atividade de produção de sentidos perpassada pela interanimação de muitas vozes, não apenas dos pesquisadores e pesquisados, mas também, vozes dos autores que dão o sustento teórico da pesquisa,

dos colegas, dentre outros. Entretanto, a interação mais importante é a que se estabelece entre o pesquisador e o pesquisado, pois, sem a colaboração dos sujeitos da pesquisa, não haveria as informações necessárias à produção de compreensões sobre a vida social.

Utilizamos como procedimento de análise a Análise Crítica do Discurso - ACD, que investiga principalmente a forma como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representadas, reproduzidas e combatidas por textos orais e escritos no contexto social e político (VAN DIJK, 2008). Podemos desse modo, perceber tensões existentes no movimento, especialmente no tocante as questões de gênero, na perspectiva de tratar as práticas sociais, levando em consideração as condições para manutenção ou ruptura através da linguagem.

Nosso estudo também fez uso da análise visual dos registros fotográficos dos grafites produzidos pelas jovens. De acordo com RIESSMAN (1993), a representação visual da experiência – através da fotografia, da performance, da arte e de outras mídias – possibilitam que os outros a enxerguem como o participante as vêem e as sentem. Isso significa que a partir do momento que o grafite é produzido e está registrado nos muros e paredes, passam a ser interpretados por aqueles que se propõem a observá-los.

A estratégia utilizada foi acompanhar a produção artístico-cultural das jovens participantes do movimento, nos contextos de visibilidade e de comunidade (bairro) e ao mesmo tempo destas produções em diversas situações: 1) mutirões de grafite; 2) eventos organizados pelo movimento hip hop; 3) grafiteagem autônoma e nas comunidades. Os grafites foram registrados via fotografias.

A idéia foi observar os elementos presentes nos processos de produção artístico-cultural, elementos éticos e estéticos, temáticos e criativos, relacionais e individuais, contexto e circunstâncias, enfim atentar para os arranjos político-culturais possíveis em situação de produção do grafite.

A pesquisa se realizou junto a quatro jovens do sexo feminino, todas grafiteiras, de faixa etária que variava à época entre adolescentes-jovens (dos 15 aos 17 anos) à jovens-jovens (dos 18 aos 24 anos). O grau de instrução de todas é aproximativo, uma terminou o ensino médio, uma está no ensino médio e outra no técnico e uma cursa ensino superior. Duas delas tem renda mensal de 1 a 3 salários mínimos as outras não informaram.

Duas dessas jovens grafitam em diversos espaços, especialmente os de visibilidade na cidade. Uma das quatro, no momento da pesquisa, se encontrava no processo que denominamos de *transição*, no qual a prática do grafite ainda é forte na comunidade, mas já circula e grafita tímidamente em espaços públicos. A última delas grafitava exclusivamente no espaço da sua comunidade, isto é, em lugares mais restritos, do ponto de vista da visibilidade.

Mulheres como produtoras culturais

A execução do grafite requer algum nível de organização anterior e demanda recursos, pois as/os grafiteiras/os necessitam de sprays, pigmentos, látex, pincéis, rolos de pintura. Esses materiais não são baratos, por isso é comum a grafiteagem em parcerias ou com algum patrocínio de projetos governamentais, não governamentais ou apoio de empresas. Muitos jovens não grafitam continuamente por não terem os recursos necessários a aquisição desses materiais, conforme apontam alguns depoimentos.

Neste sentido, a produção político-cultural deste segmento juvenil encontra obstáculos, que dizem respeito às restrições materiais a que estão expostos, o que implica em esforços adicionais criativos e um ativismo direcionado à construção de políticas culturais alternativas. Em Recife este esforço frutificou a partir de algumas iniciativas criadas pelos jovens para a prática coletiva do grafite, intervenções na cidade, especialmente nas comunidades periféricas, que visam difundir o grafite junto a outros jovens, ao mesmo tempo em que valorizam estes territórios geralmente deteriorados pela ausência de políticas públicas de infra-estrutura. Estas intervenções criadas pela Rede de Resistência Solidária⁴ denomina-se Mutirão de Grafite e ocorrem geralmente no último domingo do mês em diferentes comunidades.

É comum a prática do grafite por toda a cidade, em locais de visibilidade, geralmente espaços públicos com bastante circulação de pessoas, às vezes em muros ou paredes degradadas, em prédios abandonados pelos proprietários, em locais inusitados como pilastras de viadutos. Ou apenas nas comunidades em que a/o grafiteira/o residem, no caso das jovens é comum também o uso de paredes da casa ou do seu próprio quarto, como espaços de grafiteagem. Como informou a jovem C “que esse era seu primeiro grafite de rua, os outros fez em casa, em algum pedaço de madeira, mas em mura de rua nunca tinha feito” (observação 03).

Estas situações revelam algumas das condições de desvantagem em que ocorre a grafiteagem das jovens mulheres. É um reflexo da ausência de reconhecimento das mulheres como produtoras culturais e é uma espécie de silenciamento de sua voz e de sua criatividade. O exercício criativo em outros espaços e em espaços públicos são reações importantes para romper com o isolamento anterior de sua produção cultural.

⁴ A Rede de Resistência Solidária é uma articulação em rede, criada em 2005, com atuação comunitária, cuja composição conta em grande medida com a participação de diversos grupos e coletivos de jovens moradores de periferia ou áreas degradadas

A prática do grafite no espaço do privado do lar significa “(...) lugar do feminino e da subjetividade” (CARLOTO & MARIANO, 2010 p.453) e diz de uma regulação de sua circulação. Neste sentido, nossa discussão dialoga com os estudos que apontam problemas na circulação das mulheres na sociedade, a exemplo, do texto de Gayle Rubin (1993) que se tornou um clássico no debate sobre sexo-gênero. A autora aborda a circulação das mulheres em diferentes sociedades como objeto-mercadoria, circulação esta destituída de poder e sem agentividade, nesse aspecto, encontramos alguns pontos de convergência para nossas análises. A subordinação das mulheres expressa através da condição de sua circulação pode ser vista como produto da forma segundo a qual sexo-gênero é organizado e produzido (RUBIN, 1993).

A partir das ponderações acima pode-se afirmar, portanto, que a produção cultural das jovens do movimento hip hop requer agentividade e o enfrentamento de alguns desafios particulares. Um dos primeiros desafios é a conquista do espaço – muro ou parede – para sua execução. Em locais de visibilidade pode ocorrer a “paquera” termo utilizado pelas jovens para expressar o interesse que nutrem pelo local há algum tempo (observação 02). A partir da decisão de grafitar, é necessária certa preparação da parede que o receberá, executando pintura de fundo, um fundo neutro é criado para que sirva de suporte e dê visibilidade às pinturas.

Geralmente as/os grafiteiras/os levam seus materiais em mochilas, água para beber, já que alguns mais elaborados exigem maior tempo de execução, a água serve ainda para diluir a tinta e lavar as mãos ao final. Pode ocorrer de vestir uma camisa específica para esses fins por cima, para não sujar a roupa de circulação.

Do ponto de vista do processo de produção observou-se que há jovens que planejam o que vão grafitar e isso foi comum no caso das jovens que tem pouca experiência, ou que não costumam grafitar em espaços públicos. As jovens mais experientes, ou que grafitam há mais tempo por vezes o fazem no improviso, inclusive, utilizando argumento que “grafitar em local proibido e fazer bonito fica um pouco difícil” (sic) (Observação 02).

Em situação de observação muitas conversas informais ocorrem, numa dessas conversas a grafiteira B, argumenta que os jovens possuem mais facilidade (na pintura, em desenho, em contatos), por estarem a mais tempo no movimento, por terem o domínio das técnicas e por encontrar menor obstáculo para a prática dos elementos. A

exemplo, de sua circulação na cidade, os jovens homens conseguem maior investimento, apoio de empresas ou governamentais para eventos, participa de muitos espaços e estão inseridos em projetos e programas governamentais, em maior quantidade que as jovens mulheres. Aspectos que colaboram para o maior desenvolvimento dos jovens homens no grafite.

Nas situações de mutirão de grafite ou em eventos nos quais a prática do grafite é aberta a grafiteiras e grafiteiros, observamos que as grafiteiras precisam disputar espaços físico/territorial e político. Algumas das jovens dão conta de sua insatisfação em relação à liberdade de produção artístico-cultural, sentem-se tolhidas pelos jovens, em termos de espaço físico para grafitar nos eventos e mesmo pela ausência de respeito com sua produção nas situações de proximidade. Houve casos em que os jovens grafitaram por cima do grafite de uma mulher (Observação 6). Enfrentam maior desvalorização dos grafiteiros e lutam pelo reconhecimento de sua arte.

Nesse sentido, apesar do poder de denúncia e contestação do movimento hip hop sobre a desigualdade social, o mesmo pode reproduzir e/ou produzir desigualdade a partir da diferenciação sexual determinando os papéis e lugares sociais (MATSUNAGA, 2008). A vivência de desigualdades de gênero no movimento hip hop pelas jovens grafiteiras, indicam haver contradições na vivência ético-política, uma vez que os princípios que alimentam a identidade coletiva do movimento estão eivados de valores altruístas, a exemplo da solidariedade, paz, unidade, igualdade, entre outros, contudo, os jovens homens aderem à cultura masculina machista dominante obstaculizando o desenvolvimento da autonomia das jovens.

Isto indica que para as jovens os processos de produção cultural são duplamente desafiadores, em primeira instância por significar disputa por reconhecimento de um discurso estético expressivo e em segundo por instaurar por meio da criação artística o conflito em torno da autoria e da autoridade de seu discurso estético, de certo modo impondo negociações no interior do movimento, especialmente na dinâmica pública do mesmo.

A produção artística e estética do grafite também pode ser alterada pelas circunstâncias de exposição, nas quais há riscos como agressões verbais e/ou de integridade física. Em duas situações de produção há ocorrências desse tipo, em uma delas a execução numa comunidade de tradição violenta requer ajuda para antecipar a

finalização do grafite, em outra um transeunte agride verbalmente as jovens por supostamente terem manchando seu carro (Observação 02).

O fato do hip hop ser uma cultura das ruas e de a prática de seus elementos ocorrerem principalmente nos espaços públicos de visibilidade da cidade, ou nas comunidades em que circulam, as relações com os transeuntes produzem efeitos objetivos e subjetivos sobre as grafiteiras, causam tensões que podem bloquear a criatividade, impedir uma boa finalização e acabamento do grafite. Pode ocorrer também curiosidade e mesmo espanto por parte de algumas pessoas em relação a capacidade das jovens e de sua criatividade, como o comentário de um transeunte: “ela se garante” (sic) (Observação 03).

Os sentidos dos grafites

Segundo Riessman (1997), não existe uma leitura “correta” da imagem, ou de uma fala, ou ainda de um texto, muitas leituras são possíveis, apesar de o material visual fazer um apelo irresistível ao realismo, assim como a narrativa oral ou escrita são produzidos por um indivíduo particular, vivendo em um tempo e espaço particular.

Nesse caso, as imagens podem ser compostas para atender a objetivos específicos, mas o público pode fazer a leitura dessa imagem de forma diferente àquela intencionada pelo artista, sendo esse o ponto de vista da análise narrativa. Para nós, isso significa a artística, no caso as grafiteiras, não possuem o controle sobre as possíveis leituras acerca de seus trabalhos, apesar de todo o direcionamento dado ao elaborar o conteúdo do grafite. Com isso, assumimos que nossas análises são uma possibilidade de leitura entre outras.

A maioria das jovens observadas tem uma preocupação em distinguir sua produção e mensagens com traços, estilo, cores, entre outras características seus grafites. Na maioria das vezes, usam traços cuidadosos, uma produção bem elaborada, ou seja, elas têm um traço bem definido e mais marcado por características próprias (MENEZES & MOURA, 2011).

Nas produções dos grafites que observamos, as questões de gênero estão relacionadas a imagens que representam a figura feminina, ou o universo feminino desenhos como flores, cogumelos, borboletas, serpentes e sereias, corações, joaninhas,

entre outros trabalhos que são em sua maioria com tons pastéis ou tons fortes com cores vibrantes que também diferencia seus grafites⁵.

As suas produções a partir de “motivos” femininos, no nosso modo de ver, demonstram a intencionalidade de marcar a presença das mulheres no grafite e no espaço público. As frases que utilizam em meio as suas pinturas e a própria denominação de algumas crews são bons indicadores da necessidade de deixar rastros dessa presença, como: máfia do batom, a mulher canoa no paraíso das cores, respeite a diversidade.

Além disso, muitos grafites trazem mensagens com temas políticos direcionados a sociedade, estas tem implicações em prol de políticas públicas, componentes étnicos raciais, no campo educacional, da saúde entre outros. Em um dos grafites (Grafite 1)⁷ podemos observar a seguinte mensagem expressa entre duas imagens, do lado direito a figura de dois jovens dentro de um coração vermelho de mãos dadas e do lado esquerdo a imagem de duas flores de mãos dadas, com a seguintes mensagem: “Respeite a diversidade”, outra jovem (Grafite 3) traz sempre em suas imagens uma rosa bem elaborada, com muitas pétalas e com cores fortes e pulsantes. O símbolo da serpente também é comumente utilizado por uma das jovens (Grafite 2), sempre incompleto, apenas a parte final da serpente aparece em suas pinturas. Uma das jovens iniciante no grafite produziu uma Bomb, que consiste em letras simples e rápidas de trabalhar, o termo Bomb quer dizer bombardear a cidade (sic).

Considerações Finais

A inserção de mulheres no grafite e no movimento hip hop na cidade do Recife, enfrentam muitos obstáculos e desafios, dentre eles podemos destacar constrangimentos, desvalorização do trabalho e dificuldade de circulação na cidade. Identificamos que o movimento ainda reproduz discursos hegemônicos acerca dos posicionamentos sociais e de suas atribuições em relação ao que cabe aos homens e as mulheres.

A participação das jovens no movimento hip hop, bem como discussões relacionadas as questões de gênero, mesmo que ainda incipientes contribuem para uma

⁵ Todas as imagens dos grafites analisados encontram-se ao final do trabalho.

⁷ A imagem do grafite encontra-se ao final do trabalho.

mudança de percepção e aponta para posturas mais críticas, contudo, não garante processos de articulação, de criação de espaços de encontro e discussão que colaborem para gerar novos processos em que a igualdade de oportunidades e participação das mulheres no interior do movimento se fortaleça.

Do ponto de vista do elemento grafite, observamos seu potencial para provocar o crescimento, desenvolvimento de novas habilidades para as jovens, de sua contribuição para que as mesmas circulem no espaço público, provocando o deslocamento do instituído ao mesmo tempo em que possibilita leituras críticas acerca da realidade feminina no movimento hip hop.

Referências Bibliográficas:

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero Feminismo e Subversão da identidade. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadão: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008, 7ª edição.
- CARLOTO, Cássia M. & MARIANO, Silvana A. No Meio do Caminho entre o Privado e o Público: um debate sobre o papel das mulheres na política de assistência social. Florianópolis: Revistas de Estudos Feministas, 2010
- COSTA, R. C. & MENEZES, J. A. Os Territórios de Ação Política de Jovens do Movimento *Hip-Hop*. REVISTA Em Pauta. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- COSTA, M. R.; MENEZES, J. A. 2007. Projeto de pesquisa: A Arte na Política: um estudo do movimento Hip Hop na cidade do Recife. Recife: UFPE.
- COSTA, Mônica R.; TAVARES, M. Cecília. O Programa Saúde da Família no município de Aracaju: a pipoca que (ainda) não estourou. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ASSISTENTES SOCIAIS, 10, 2001 – Trabalho, Direitos e Democracia: Assistentes Sociais contra a Desigualdade, Rio de Janeiro.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997.
- FRASER, Nancy. Que é crítico na Teoria Crítica? O argumento de Habermas e gênero. In: BENHABIB, S.; CORNELL, Drucilla (Orgs.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.
- GITAHY, Celso. O que é Graffiti. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MATSUNAGA, Priscila S. **As representações da Mulher no Movimento Hip Hop**. Psicologia & Sociedade, n 20, ABRAPSO, 2008.
- MENEZES, Jaileila de A. & MOURA, Renata P. dos S. Relatório Parcial de Atividades do Bolsista de Iniciação Científica, BIC/FACEPE, Recife, 2011.

- RIESSMAN C. **Narrative analyses**. London. New Bury Park: SAGE publications, 1993.
- RUBIN, Gayle. O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política” do Sexo. SOS Corpo. Recife, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.
- SCHERER-WARRREN, I. Redes de Movimentos Sociais na América Latina – caminhos para uma política emancipatória?. Caderno CRH, Salvador, v21, n. 54, p.505-517. Set/Dez/, 2008.
- SILVA-E-SILVA, William da. Graffitis em Múltiplas Facetas; Definições e leituras iconográficas. São Paulo: Annablume editora, 2011.
- SORAYA, Mira Reis. 2007. **O rap na mídia: discurso de resistência?** Dissertação de mestrado na universidade de Taubaté.
- SPINK, P. M. J. A ética na pesquisa social: da perspectiva prescritiva à interanimação dialógica. **Revista semestral da Faculdade de Psicologia da PUCRS**. Rio Grande do Sul, 1999.
- VAN DIJK, Teun. Discurso e Poder. São Paulo: Contexto, 2008
- WELLER, W. 2005. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. Estudos feministas, vol. 13, nº 1, 107-126.