



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

INTERPELAR E CRIAR: UMA MULHER NO HIP HOP

MARINA LIMA ROCHA PEREIRA

Niterói

2020

MARINA LIMA ROCHA PEREIRA

INTERPELAR E CRIAR: UMA MULHER NO HIP HOP

Niterói

2020

MARINA LIMA ROCHA PEREIRA

INTERPELAR E CRIAR: UMA MULHER NO HIP HOP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de Estudos das Artes em Contextos Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. LÍGIA DABUL

Niterói

2020

MARINA LIMA ROCHA PEREIRA

INTERPELAR E CRIAR: UMA MULHER NO HIP HOP

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES.

Niterói, 11 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Lígia Dabul (UFF) – Orientadora

Profª. Dra. Mariana Pimentel (UFF)

Profª. Dra. Patrícia Reinheimer (UFRRJ)

À minha mãe, por sempre estar ao meu lado torcendo e acreditando nos meus sonhos. À Tia, inspiração para este trabalho e na vida. A todas as mulheres do Hip Hop, que lutam há décadas pelo reconhecimento de espaços que, na verdade, sempre foram seus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Márcia e Heraldo, por terem me proporcionado educação de qualidade, dados os limites enfrentados pela educação brasileira e por apoiarem nos caminhos que escolho diariamente.

Agradeço à minha orientadora, profa. Dra. Lígia Dabul, por ter aceitado e permanecido na orientação, por todos os conhecimentos compartilhados, pela generosidade e atenção fundamentais para que realizasse este trabalho. Sem suas contribuições tão importantes e sem o carinho com o qual conduziu toda a orientação, eu não teria conseguido. Muito obrigada!

Às professoras Dra. Mariana Pimentel e Dra. Patrícia Reinheimer, que integraram a Banca de Qualificação e, com suas experiências e conhecimentos, contribuíram para desnudar os caminhos possíveis para a dissertação e por aceitarem, também, compor a Banca de Defesa, dedicarem tempo de leitura e trazerem contribuições para o trabalho e para minha prática acadêmica como um todo.

Ao meu amigo querido, Rafael Araújo, que me apresentou à Tia, possibilitando que eu realizasse este trabalho.

À Nathalia, minha companheira na vida, por dividir a vida comigo, especialmente as angústias e os medos decorrentes da escolha acadêmica. Por ter ouvido minhas ideias, alimentado discussões, lido meu texto e por sempre acreditar nas minhas capacidades. Pela força, pelo companheirismo e pelo afeto incansáveis durante todo esse tempo, muito obrigada!

Às minhas amigas Caroline Mendonça e Juliane Machado, que andam lado a lado comigo, vibram minhas vitórias e choram minhas derrotas de corpo e alma. Juntas, triplicamos corações, braços e pernas. Sem esse apoio de vocês, eu não seria quem sou hoje.

À Ana Clara Cândido, amiga-irmã, pela leitura atenta e contribuição neste trabalho, por me apoiar inteiramente e acompanhar meu crescimento e dedicação com carinho e atenção imensuráveis. Por compartilhar comigo a luta “pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo”, como nossa camarada Olga Benário.

Aos amigos Marcelo Mattos, Rebeca Diniz e Radharani Damasceno, que dividiram a vida e a casa comigo e acompanharam de perto minha dedicação para entrar no mestrado, minha vida mochileira nas idas e vindas semanais entre Juiz de Fora e Niterói e as angústias que vivi durante a pesquisa. Por estarem ao meu lado, por me darem carinho, alento e especialmente por dedicarem seus ouvidos aos meus desabafos.

Às colegas de mestrado Bruna, Camila e Natalia, pela companhia, troca de saberes, de desesperos e pelo apoio. Foram pessoas especiais sem as quais não teria sido possível cursar a pós-graduação.

Ao amigo Jefferson Medeiros, colega de mestrado, por ter sido um companheiro tão presente durante essa trajetória. Por ter dividido comigo a disciplina Resistências na Arte no estágio docência, que foi um grande aprendizado. Por tantas conversas sobre arte, política, vida, sociedade, amor. Por ser um artista tão urgente e potente e por compartilhar comigo tudo isso.

À minha família do Rio de Janeiro, especialmente Tia Margarida, Tio Eder, Maria Clara, Pedro e Matheus, por ter me acolhido toda semana em seu lar para que pudesse concluir o mestrado.

À Tia, por ter aberto as portas de sua vida desde nosso primeiro contato e por ter construído comigo um elo maior do que pesquisadora-pesquisada. A amizade que estabelecemos me permitiu enxergar, para além de sua agência social importantíssima em Juiz de Fora, a pessoa criativa e afetuosa que reivindica a educação como arma imprescindível para a emancipação humana.

Ao Aneg, pela disposição, atenção e conversas que alimentaram esta pesquisa.

À Laura Conceição e à Thainá Kriya, por concederem entrevista e conversas durante a pesquisa e por serem mulheres incríveis que transformam e enriquecem o Hip Hop em Juiz de Fora.

À Rita Suriani, pela amizade e por me ajudar a esclarecer dúvidas sobre o Hip Hop juizforano.

À Anna Carolina Fagundes, por permanecer tão próxima apesar da distância física e pela ajuda com a tradução do resumo.

À Jessica Siviero, por compartilhar as angústias da pós-graduação e por ter me acalmado em momentos de desespero.

Todas as pessoas citadas nestes agradecimentos foram, à sua maneira, imprescindíveis para que eu concluísse a pesquisa. Meus mais sinceros agradecimentos e carinho por vocês!

*Numa situação histórica e permanente
A sociedade que se faz indiferente
Questão cultural, força corporal,
Visão moral, pressão mental
Levanta sua voz e me diz qualé que é
É embaçado ou não é... Ser mulher!?
(Flor de Mulher – Luana Hansen)*

RESUMO

Este trabalho surge de problematizações que pretendem compreender a inserção da mulher no mundo da arte, especialmente no Hip Hop. Debruçando sobre a trajetória de uma agente, com atenção às situações concretas experimentadas por ela, pretende-se analisar as dimensões marcadas pelo gênero como categoria analítica. Ao descortinar visibilidades e apagamentos, reflete sobre quais condições possibilitam um papel de destaque feminino. Desvela, no contexto, as implicações procedentes da condição mulher a partir de um estudo de caso, o que possibilita encontrar microprocessos de novos papéis, novos lugares e de limites de conflitos em determinado espaço e posição social, permeado por disputas, poder e elos cooperativos, diante de um cenário histórico de silenciamento e ausência da mulher no mundo do Hip Hop e nas produções acadêmicas sobre o tema. São criados diálogos entre planos de informação acessando a narrativa da agente e de atores próximos, com sua produção visual – *graffitis* e ilustrações – a fim de pensar a transformação da agente e como se constitui sua condição artista.

Palavras-chave: Mulher; Arte; Hip Hop; Trajetória

ABSTRACT

This work arises from problematizations that aim to comprehend the insertion of women in the art world, specially in Hip Hop. By focusing in the trajectory of one agent, with special attention to the situations experienced by her, it intends to analyze the dimensions delimited by the gender as an analytical category. While unveiling visibility and hiddenness, this study reflects on the conditions that may allow prominent roles for women. Using a case study as a starting point, the work reveals the implications concerning the woman condition, which enables the disclosure of micro processes of new places, new spaces and boundaries at a given social space and position. Such spaces, in turn, are permeated by disputes, power and cooperative links, in face of a historical scenario of silencing and absence of women in the Hip Hop world and in academic productions on the subject. The agents visual production – graffiti and illustrations – permits access to narratives of her own and of immediate actors, thereby establishing dialogues throughout information layers, aiming to reflect upon the transformation of the agent and her condition as an artist.

Key words: Woman; Art; Hip Hop; Trajectory

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCBM – Centro Cultural Bernardo Mascarenhas

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DDR – Donas do Rolê

FUNALFA – Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage

UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora

UGC – Underground Crew

PAC – Praça Antônio Carlos

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 – Divisão das produções por tema e ano	68
Gráfico 1- Produções por tema e ano	69

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>Tag</i> da Tia.....	74
Imagem 2 – <i>Bomb</i> da Tia.....	74
Imagem 3 – <i>Peace</i> da Tia.....	75
Imagem 4 – 3D do Aneg.....	75
Imagem 5 – Wildstyle do Aneg.....	76
Imagem 6 – Homenagem à educação.....	77
Imagem 7 – Exercitando o <i>graffiti</i>	79
Imagem 8 – <i>Graffiti</i> produzido na escola.....	80
Imagem 9 – Contribuição no painel floresta.....	82
Imagem 10 – Participação da Tia no Aracaju <i>Graffiti</i> Encontro.....	83
Imagem 11 – Super Tia, contribuição para o painel Mario Bros.....	85
Imagem 12 – Contribuição para o ator do Dia Internacional da Mulher.....	90
Imagem 13 – Personagem Fridinha.....	91
Imagem 14 – Boneca de pano Feminismo em participação em escola.....	92
Imagem 15 – Rolê para ensinar meninas.....	93
Imagem 16 – Tia no <i>graffiti</i> de si mesma.....	94
Imagem 17 – <i>Graffiti</i> produzido com Pekena para evento Rap de Mina.....	96
Imagem 18 – Brisas da Tia.....	98
Imagem 19 – Pra ser ouvida, o grito tem que ser potente!.....	101
Imagem 20 – A vagina.....	102
Imagem 21 – Periferia resiste! Federais: inclusão ou manutenção do status quo?.....	103
Imagem 22 – Releitura “vocês vão ter que me engolir!”.....	103
Imagem 23 – Comemoração aos dois anos de <i>graffiti</i>	104
Imagem 24 – Transformação no visual.....	105
Imagem 25 – O revolto.....	106
Imagem 26 – O sereno.....	106
Imagem 27 – Tia pronta para a guerra.....	107
Imagem 28 – Surfando nos raios de Iansã.....	109
Imagem 29 – Os orixás.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 INTERPELANDO O HIP HOP	30
1.1 Considerações teórico-metodológicas para pensar a prática	30
1.2 Conhecendo o campo: uma perspectiva sobre Hip Hop ou como o conheci	38
1.3 Agência no Hip Hop: acesso, inserção e transformação do campo	41
1.4 EducArte	50
1.5 HipHopologia	57
2 CONSTRUÇÃO ARTISTA PELO GRAFFITI E PELA ILUSTRAÇÃO	61
2.1 GraffiTia, conversas entre Hip Hop e pedagogia	69
2.2 Do <i>graffiti</i> à ilustração: o feminismo, o feminino e o pessoal	87
2.3 A conversão religiosa e os orixás	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge de problematizações que buscam compreender a inserção da mulher no contexto do Hip Hop. Tecendo linhas sobre a trajetória de uma agente, direciono a atenção às situações concretas experimentadas por este sujeito, a fim de analisar essas dimensões marcadas pelo gênero, aqui utilizado como categoria de análise (SCOTT, 1995). A pesquisa evidencia, ainda, a necessidade de transformação procedente dessa inserção e apresenta os caminhos percorridos para que a agente recebesse reconhecimento, primeiro como membra (*hiphopper*) e posteriormente como artista. Ao enlaçar sua narrativa ao seu trabalho visual, identificando temas principais que desenham suas produções, pretende-se descortinar as visibilidades e/ou apagamentos e o que possibilita o papel de destaque de uma mulher nessa cena historicamente protagonizada por homens, assentados em determinadas posições sociais.

Pensando o espaço e a posição social dos agentes em um campo social de disputa por legitimidade, espaços de poder (BOURDIEU, 1983a) e pela dimensão de elos cooperativos (BECKER, 2010), responsáveis pela divisão do trabalho e o estabelecimento de dependência dos atores sociais entre si¹, a proposta, em linhas gerais, resume-se à compreensão da presença feminina e as suas implicações correlatas. Possibilita-se, assim, pelo estudo de caso, pensar o que significa uma mulher no mundo da arte, e mais especificamente, em um mundo tão masculino como o Hip Hop.

Embora nos dias atuais pareça evidente a história das mulheres e seus fundamentais papéis para que a história da humanidade aconteça, essa ideia de obviedade é muito recente. Como aponta Michelle Perrot (2017), a história onde a participação feminina se torna relevante só ganha espaço na segunda metade do século XX. Isso significa que, principalmente nos últimos quarenta anos, as mulheres estão reivindicando uma renovada relação entre o passado e o presente, através do surgimento de novos objetos nos relatos da história.

Durante a graduação, as questões de gênero sempre foram as que mais me instigavam o saber. Pelo fato de ser mulher, de ocupar o ambiente acadêmico e por perceber, no decorrer dos meus estudos a esse respeito, de modo cada vez mais evidente, que a história, a ciência, a arte e tudo o que é relativo à vida pública havia criado um vácuo histórico no que diz respeito à presença de mulheres nesses espaços, tornando singular a ocupação de determinadas

¹ Os conceitos e noções de Bourdieu e Becker serão apresentados e explicados com mais afinco no Capítulo 1.

posições quando mulheres, a dedicação intelectual implicada nas problemáticas do gênero tem norteado minha trajetória acadêmica.

Seguindo as regras de uma sociedade pautada no patriarcado, tal qual a que vivemos ainda hoje, e como Michelle Perrot (2017) conta sobre sua própria trajetória, o mundo estimula as mulheres a acessarem o mundo dos homens e, por esta razão, era esse mundo que eu queria acessar. Embora tenha adquirido o direito a um curso superior em uma universidade pública e as questões relativas a relações de gênero me fossem interessadas e interessantes, aliadas à minha vida militante no feminismo, essa “dupla jornada” foi, por um tempo, exaustiva. Além disso, minha entrada no “universo da arte” foi tardio, posto que tive pouco acesso e incentivo, dadas as minhas condições sociais e econômicas. Depois de percorrer parte da minha vida achando que arte não era para mim, eu me propus à dedicação intelectual.

Sendo assim, desviei as questões de gênero da minha dedicação acadêmica para estudar a perspectiva antropológica da arte, até me dar conta de que não poderia abrir mão de estudar as interferências que o gênero estabelece nesse espaço. O que quero dizer é: para mim, os estudos referentes à mulher são, no contexto em que vivemos, uma tarefa social urgente e entusiasmante, da qual não abro mão. Sendo ainda da maior importância o estudo da inserção feminina nos mundos da arte, a fim de elucidar dimensões fundamentais desses mundos que porventura foram ignoradas em produções androcentradas, desenvolver uma pesquisa que tem em seu eixo a problematização da posição feminina foi uma escolha que considero fundamental.

Se “a história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas também é o *relato* que se faz de tudo isso” (PERROT, 2017, p. 16), as mulheres estiveram invisíveis² enquanto atores durante grande parte da narrativa histórica da arte, estando presentes principalmente como objeto a ser retratado em produções artísticas. Como aponta a obra³ do grupo anônimo de artistas feministas *Guerrilla Girls* intitulado “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu

² Sabe-se que essa invisibilidade não se trata exatamente de um apagamento generalizado, isto é, referente a toda e qualquer mulher existente. Na realidade, essa condição de “invisível” trata-se da redução ou exclusão das mulheres no ambiente da produção artística e, principalmente, nos registros dos documentos históricos que são base para o desenvolvimento, na atualidade, de pesquisas referentes ao tema. Um exemplo importante é o trabalho *Profissão Artista*, publicado em 2008, resultado da pesquisa de doutorado realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni onde, em uma minuciosa pesquisa dedicada às artistas mulheres brasileiras, no período entre 1844 e 1922, explicita essa invisibilidade quando, ao consultar os dicionários de artistas plásticos da época (material comumente consultado para obter esse tipo de informação), contabilizou aproximadamente noventa mulheres. Em contrapartida, contabilizou nos catálogos das Exposições Gerais de Belas-Artes da mesma época, mais de duzentos nomes de mulheres, sendo este exemplo “um convite a repensar o quanto as fontes contribuem para o obscurecimento das trajetórias femininas” (SIMIONI, 2008, p. 25).

³ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

de Arte de São Paulo?” (2017) com dados estatísticos do próprio museu, embora 60% das obras com nudez retrate mulheres, somente 6% dos artistas exibidos são mulheres.

Em absoluto, isso em nada se relaciona com a ausência das mulheres na produção e nos movimentos artísticos. Ao contrário, percorreram a história sendo silenciadas por estruturas que lhes retiraram o direito de ocupar determinadas posições nos espaços públicos. Diante desse cenário, o presente trabalho tem como objetivo percorrer a trajetória de uma mulher que se constituiu *hiphopper* e artista se inserindo e atuando no cenário cultural do Hip Hop, na cidade de Juiz de Fora (MG), pela interpelação e pela criação. Proponho, com isso, descortinar questões referentes à forma como se constrói a presença feminina nos espaços de produção de arte e suas consequências, podendo, eventualmente, tornar-se parte de um processo de transformação desses estudos.

Deste modo, a proposta do trabalho repousa em sua possível contribuição para a compreensão desses porquês. Questionados sobre a trajetória de uma artista, conduz a pensar em que medida a presença feminina e suas implicações correlatas se apresentam e como se constrói seu lugar de participação dentro do Hip Hop, pelo apontamento dos artifícios acionados e como questões culturais, políticas e sociais atuam.

Em razão do silenciamento e da exclusão das mulheres do fazer histórico, mesmo quando elas começaram a questionar esses papéis e sua participação na história, o estado das coisas tentou tornar os estudos sobre mulher um trabalho secundário e desimportante. Desta maneira, pontuo a importância de uma pesquisa que tenha em perspectiva o entendimento do androcentrismo presente no conhecimento acadêmico e artístico, malgrado inquietada pela provocação que Linda Nochlin (1989) evoca ao pensar o quão condicionadas e o quão deturpadas podem se tornar as enunciações a depender do modo como as formulamos.

Portanto, ainda que pareçam ultrapassados os questionamentos e apontamentos dessas desigualdades – pelo sistema que estrutura nossa sociedade e que condiciona os âmbitos sociais, econômicos e políticos –, é fundamental que essa discussão se faça presente na academia ainda hoje. Mesmo com discussões cada vez mais amplas e capilarizadas sobre essas questões, como a extensa bibliografia, disciplinas e cursos existentes, quando se trata de Hip Hop, a presente pesquisa torna-se relevante não por inaugurar, mas pela possibilidade de se tornar mais um trabalho a compor a recente e crescente produção. Não apenas tocando nos desdobramentos da categoria mulher nesse contexto, mas que se dedica, nas proporções cabíveis a uma dissertação, abordar e analisar tais problemáticas, debruçando-se sobre a trajetória de uma mulher que atua como educadora, produtora cultural, grafiteira e ilustradora.

Ao relacionar um levantamento realizado a fim de encontrar trabalhos acadêmicos produzidos sobre “*graffiti*”, “Hip Hop” e “mulheres no Hip Hop”, os resultados apontam para um reduzido número de estudos, nos primeiros dois temas, que dediquem parte de seu desenvolvimento para abordar mulher e sua participação, ainda não utilizando o gênero como categoria analítica. Quando se trata de “mulheres no Hip Hop” – ainda que esse levantamento não se pretenda mapear exaustivamente toda a produção sobre o tema – foram localizadas aproximadamente vinte produções. Entre teses, dissertações e artigos abordando a presença feminina no Hip Hop e principalmente no *graffiti*, tratam das representações sociais da mulher, feminismo, juventude e arte feminina. É importante considerar que prevalecem trabalhos das áreas da educação e da sociologia. Pela pouca expressividade produtiva na área das artes, este trabalho incorre como contribuição nos estudos que pretendam considerar as relações de gênero implicadas no Hip Hop, como possibilidade de demonstrar a atenção carecida na produção acadêmica.

Como aponta Félix (2018) num breve balanço da produção acadêmica sobre o Hip Hop, existem trabalhos relevantes no que se refere: ao surgimento e consolidação do movimento no Brasil; à juventude negra e a formação de identidade; o potencial de resistência desse movimento; assim como as relações socioeducativas do Hip Hop. Entretanto, como podemos perceber pelo próprio trabalho de Félix (2018), boa parte dessas produções não trata o gênero como uma categoria de análise importante para o entendimento desse campo social.

Além disso, é possível constatar, através dessas produções, que os papéis-chaves em todos os processos do Hip Hop são ocupados, em sua maioria, por homens. Em diversos trabalhos, não só o referencial teórico utilizado como os pesquisadores e os grandes nomes de referência no Hip Hop também são, como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash nos anos 1970. Até o cenário nacional contemporâneo, onde grandes nomes tomam frente como Criolo e Emicida no *rap*, Os gêmeos e Crânio no *graffiti* e daí por diante. Ainda que tenhamos, no caso do *graffiti*, nomes como Nina e Panmela Castro, estas mulheres não ocupam posições centrais e costumam, ainda, terem seus trabalhos referenciados com um universo feminino, de mulher, de traços delicados ou, quando tematizam problemas estruturais da sociedade, como violência doméstica, são inferiorizados ou categorizados a fim de secundarizar essas produções e temáticas.

Essa constatação pode ser advinda de duas razões. A primeira delas se explica por estarmos inseridos em uma sociedade que reproduz sua autoridade por meio do patriarcado, o que implica na presença masculina nas posições de poder e destaque nos processos realizados na esfera pública. A segunda, imbricada na primeira, diz respeito à reprodução dessa escala

macro de socialidade reverberada na esfera micro da produção de conhecimento acadêmico e artístico, fazendo dela uma produção androcentrada, isto é, as pesquisas desenvolvidas na academia reproduzem a valorização e ocupação do homem como o centro criador e detentor de poder diante das relações pelo respaldo de uma autoridade atribuída.

Para explicar a trajetória que me trouxe ao tema e ao problema desta pesquisa, resgato memórias que me permitem expor meu primeiro contato com o *graffiti* e com a personagem cuja trajetória será analisada. Em 2016, surgiu-me a vontade de, aliando estudos sobre mulher e arte, desenvolver uma pesquisa que tratasse de um movimento ascendente porém restrito na cidade de Juiz de Fora, onde cursava graduação em Ciências Sociais: *graffiti* feminino. Conversando com um amigo e através dele, tive a oportunidade de ouvir falar de uma mulher que, àquela altura era, se não a única, uma das poucas grafiteiras da cidade. Essa mulher estava, ao que parecia, dando seus primeiros passos no universo do *graffiti* e este foi meu interesse primário em conhecê-la. Dessa conversa, esse amigo passou para mim o número de *WhatsApp* dela, sendo esse nosso primeiro contato. Trocamos algumas mensagens cujos assuntos tratavam predominantemente de arte, *graffiti*, mulher e meu interesse em me aproximar dela e desse universo.

Tempos depois fui convidada por ela para um evento na CasAbsurda, uma coabitação que funcionava também como espaço cultural, sediando diversos eventos, majoritariamente sobre o mundo do Hip Hop. Em 3 de setembro de 2016, cheguei à CasAbsurda no meio da tarde e, após conhecer todo o espaço e diversas pessoas envolvidas com o Hip Hop da cidade, fui pessoalmente apresentada a ela. Estava no quintal da casa grafitando sua assinatura na parede: Tia.

Tia é uma mulher da pele clara, natural da cidade de Juiz de Fora, moradora de um bairro periférico situado na zona sul, Sagrado Coração de Jesus. Desde quando tive conhecimento de sua vida e quanto mais me aproximava, mais interessante se tornava para mim a trajetória dessa jovem mulher⁴. Quando comecei a conhecer o Hip Hop, principalmente através do seu elemento *rap* brasileiro, que na tradução significa ritmo e poesia, essa cultura me encheu os olhos ao me fazer enxergar, ali, uma produção artística e social de resistência e subversão, por ter uma estética politicamente engajada e envolvida principalmente com as problemáticas sociais, econômicas e raciais do país. Questões essas que, para mim enquanto cientista social, tratam-se de lentes atraentes e fundamentais para olhar o mundo.

⁴ Quando conheci a Tia, soube que ela grafitava e levou um tempo até que eu soubesse de sua atuação como produtora cultural e educadora – ainda que, àquela altura, pudesse supor, já que todo mundo a tratava como Tia.

Entre 2015 e 2016 comecei a conhecer o universo Hip Hop através de um evento quinzenal chamado “Encontro de MCs”, que presenciei em algumas ocasiões. O importante da ida ao “Encontro” foi o contato, pela primeira vez, com o que já ouvia falar sobre o Hip Hop. Ali comecei a entender o que era esse movimento cultural, que só conhecia superficialmente por intermédio de algumas músicas apresentadas por amigos.

A contar do primeiro contato com a Tia, acompanhei sua trajetória, com maior ou menor proximidade a depender das oportunidades que tivemos, sem permitir escapar observações que a colocavam – sob meus olhos – em uma posição de destaque. Primeiro, por constatar que representava 50% da presença feminina no *graffiti* juiz-forano e, no cursar do tempo, por perceber, de modo cada vez mais evidente, sua relevância para a cultura da cidade enquanto idealizadora e coordenadora de projetos que semeavam o Hip Hop. Paralelamente, me surpreendia a ocupação desta posição sendo uma mulher.

Por conseguinte, desenvolvo esta pesquisa com o propósito de desvelar, no contexto onde a Tia se insere, as implicações procedentes da condição mulher. Primeiro, apontando como se deu seu processo de inserção e consequente transformação desse espaço social já organizado e permeado de regras condicionantes. Qual seja, a ortodoxia do estabelecido e a heterodoxia de sua presença, pensadas a partir de Bourdieu (1983a) e que serão mais detalhadas no curso do texto. Segundo, percorro suas produções visuais, desenvolvidas num outro momento e trazidas como elementos, dados e relatos que também contam sua trajetória. Estou, portanto, criando diálogos entre os planos de informação que acesso como auxílio para as reflexões propostas.

É de se notar que os atores do Hip Hop são comumente conhecidos por apelidos ou codinomes, o que não é diferente no caso da Tia. Quando eu a conheci, no início dos seus trabalhos no *graffiti*, como mencionei, ela já era reconhecida como tal. O que me levou a relacionar sua assinatura com a profissão que havia escolhido: educadora. Tempos depois, ela me explicou:

Por causa da pedagogia, né? Porque os meus alunos me chamam de Tia. E as professoras defendem, fazem até campanha contra isso. Muitas falam até com os alunos “eu sou irmã da sua mãe ou sou irmã do seu pai? Então por que me chama de tia?”. O Paulo Freire lançou uma vez o livro “Professora não é tia”⁵, mas é uma questão de analisar. [...] A crítica é pra dissociar a profissão de maternidade em si, mas a partir do momento que eu entro na sala de aula eu não consigo separar a minha responsabilidade afetiva deles, da educação. Quando você está ensinando criança, você é tia sim, nesse sentido de cuidado. (TIA, 2020)

⁵ “Professora, sim; tia, não: Cartas a quem ousa ensinar”, Paulo Freire, 30 ed., Paz e Terra, 2012.

Ela gosta de ser chamada de Tia e antes mesmo de se dedicar ao *graffiti* adotara esse apelido no Hip Hop, condizente com sua criação e atuação em um projeto que levava o Hip Hop para ambientes institucionais de educação entre 2014 e 2015, o “EducArte”. Tempos depois transformou-se também em assinatura, mas a relação se estende para além da pedagogia. Tia tornou-se umbandista e descobriu-se filha de Oxóssi, orixá ligado ao conhecimento.

Normalmente os filhos de Oxóssi são artistas, professores, jornalistas, e tem tudo a ver comigo, sabe? Oxóssi é tipo mestre mesmo, um mestre, um professor. E traduzindo para pedagogia, o professor é a tia, sacou? Então eu acho que o tia casou muito. (TIA, 2020)

Apresentada a Tia, retomo a relevância de se produzir uma pesquisa conduzida não somente, mas presente pela necessidade, de uma constatação da pequena, secundarizada ou nula presença feminina nas posições agenciais do movimento cultural do Hip Hop, apoiado no apagamento historicamente reconhecido da mulher no que se refere à produção de conhecimento acadêmico de modo generalizado. “Do ângulo das categorias de sexo, as mulheres, ainda que façam história, têm constituído sua face oculta. A história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no devenir histórico” (SAFFIOTI, 1987, p. 11).

Portanto, para discursar sobre a mulher na história da arte, faz-se necessário compreender que estamos tratando aqui da categoria gênero. Gramaticalmente falando, “gênero” é um termo utilizado como meio de classificação de fenômenos, mais como um sistema de distinções “socialmente acordado” (permeado de conflitos) do que como uma descrição objetiva de traços inerentes. Embora seja explícita e evidente a relação desse termo com a gramática, existem possibilidades, como aponta Joan Scott (1995), que permanecem inexploradas. Se as palavras, assim como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história, é importante enxergar a categoria “gênero” como útil para a análise histórica.

É recente o uso da palavra “gênero” pelas feministas como forma de se referir à organização social da relação entre os sexos. O termo aparece primeiro entre as feministas americanas, que falavam do caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo, e rejeitavam o determinismo biológico implícito em termos como “sexo” e “diferença sexual”. O que a categoria gênero propunha sublinhar, em contrapartida, era o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. Qual seja, a utilização desse termo tinha como intenção introduzir uma noção relacional no vocabulário analítico (SCOTT, 1995).

A proposição do termo “gênero” representava a defesa de que pesquisas sobre mulheres seriam capazes de transformar fundamentalmente os paradigmas no seio de cada

disciplina em que ele fosse empregado. Embora hoje saibamos que essa mudança paradigmática não se realizaria sem que se discutisse outras tantas categorias a esta relacionada, era fundamental e pertinente que se fizesse, como fizeram, a crítica às premissas e critérios do trabalho científico (SCOTT, 1995).

Essa crítica era, em linhas gerais, a tentativa de inscrição das mulheres na história a fim de, por meio da redefinição e do alargamento de noções tradicionais do que é e do que não é historicamente importante, romper com o silenciamento e o apagamento objetivo e subjetivo das mulheres na relevância histórica (SCOTT, 1995).

A proposta, então, seria da criação de uma nova história, capaz de incluir a experiência pessoal e subjetiva e as atividades públicas e políticas diretamente relacionadas. Isso depende da maneira como o gênero é desenvolvido enquanto uma categoria de análise, em analogia com as categorias de classe e raça, em uma visão política mais global para escrever essa nova história. O que inclui a fala dos oprimidos com análise de sentido e natureza da opressão, que historicamente é diferente para essas três categorias, embora intrinsecamente relacionadas (SCOTT, 1995).

Essa tentativa de buscar formulações teóricas utilizáveis, quando se trata do estudo de caso na história das mulheres, tem como exigência uma perspectiva sintética capaz de explicar continuidades e discontinuidades, assim como abranger as desigualdades perduráveis, dando conta das experiências sociais radicalmente diferentes.

No movimento cultural Hip Hop, as mulheres estiveram presentes desde sua fundação. Entretanto, nota-se a subalternidade embutida nessa presença.

Através de pesquisas bibliográficas, análise de vídeos e depoimentos o que se percebe é que sempre existiu a presença de mulheres dentro do hip hop, no entanto essa mulher não teve tanta visibilidade assim como o homem dentro de movimentos juvenis como o hip hop. (LIMA, 2016, p. 51)

Em sua pesquisa, Mércia Lima (2016) aponta que a presença feminina data desde a fundação do Hip Hop. Analisando uma entrevista em vídeo com um dos pioneiros do Hip Hop estadunidense, Lima (2016) mostra que KRS-One atribui aos homens negros o início do movimento político, mas pontua as mulheres como o propósito do Hip Hop, ao afirmar que “por trás de todos os grandes hip hoppers tem uma mulher” (LIMA, 2016, p. 52). O MC lembra que grande parte dos *hiphoppers* foram criados por mães solteiras, cita nomes de companheiras de grandes ícones da cena mundial e dá destaque, ainda, para uma mulher negra que comandava uma grande gravadora responsável pelos primeiros discos de *rap* lançados. Nesse vídeo, ele conclui dizendo que o Hip Hop tem feminilidade e exalta mulheres.

Entretanto, como nota Lima (2016), a fala reitera o lugar privado que as estruturas submetem as mulheres. Muitos dos nomes femininos citados nessa entrevista têm um homem como referência e não têm reconhecimento público.

No contexto brasileiro, um nome feminino aparece como atuante no surgimento do Hip Hop. Sharylaine é considerada pioneira da cultura, em São Paulo, na estação de metrô São Bento – onde teve início o Hip Hop brasileiro (LIMA, 2005). Em 1986, ela montou o primeiro grupo de *rap* de mulheres, o *Rap Girls*, e teve expressiva participação no movimento cultural. É também responsável pela consolidação do Fórum Nacional de Mulheres do Hip Hop, do qual é integrante até os dias atuais (PRIMEIROS NEGROS, 2017). Todavia, sua importância e atuação não foram capazes de destruir as barreiras que silenciam mulheres *hiphoppers*. Mariana Semião Lima (2005) mostra como Sharylaine compunha o Hip Hop ao lado de nomes que, hoje, são nacionalmente conhecidos, como Mano Brown, Thaíde e Rappin Hood. Entretanto, ela não tem a projeção nacional alcançada por seus colegas. Além de Sharylaine, alguns nomes femininos são citados por Lima (2005) e alcançaram algum reconhecimento, como Dina Di e Negra Li – no *rap* –, mas não se compara aos nomes masculinos.

Quando perguntei a uma *rapper* integrante do ambiente Hip Hop de Juiz de Fora sobre como ela enxerga a inserção de mulheres no Hip Hop e o que ela teria a me dizer a respeito, obtive a seguinte resposta:

Então, eu acho que essa inserção, ela não é de agora, sabe? Eu acho que o Hip Hop quando nasceu já tinha mulher, tá ligado? [...] Elas sempre estiveram, só que era foda, tá ligado? Não tem, não tinha oportunidade. As oportunidades agora estão surgindo, sabe? Então sobre a inserção das mulheres é isso, o Hip Hop é nosso também, sabe? Hip Hop também é das mulheres, então, é... A inserção das mulheres é um processo que, é... Não é lento, ele existe desde o início, mas agora que está sendo tomado um reconhecimento disso, sabe? [...] Eu fico feliz de estar fazendo parte desse momento, sabe? [...] Porque às vezes eu ficava vendo os vídeos das minas e dos caras e eu sentia a diferença e eu ficava pensando “nossa, um dia eu vou fazer isso e eu vou conseguir fazer com que as pessoas vejam, sabe, independente de ser mulher ou não”, sacou? Então eu acho que é isso, as mulheres sempre tiveram no *rap*, tem mulher aí, cara, que estava na fundação da fundação, tá ligado? Do movimento no Brasil. [...] Então é desde sempre, mas agora que está sendo... Por muito tempo as mulheres eram vistas como ‘Maria MC’, as mulheres do *rap* eram as mulheres que namoravam os MCs, tá ligado? E aí muitas minas escreviam poesia, escreviam *rap* e ficava guardado, sacou? Não soltava, porque não era lugar de mulher, né? Mas as mulheres existem desde o início do movimento, porque com voz ou sem voz, tá ligado? Isso você pode ter certeza, assim. É isso que eu vejo sobre a inserção das mulheres. (CONCEIÇÃO, áudio *WhatsApp*, 2019)

Embora o depoimento pareça contraditório, e em certa medida seja, como quando diz “não tem, não tinha oportunidade”, “não é lento, ele existe desde o começo”, “então é desde de sempre, mas agora que está sendo” e “porque com voz ou sem voz”, ele revela a estranha

história feminina no Hip Hop. Ao mesmo tempo em que estão inseridas desde o início, não estão ocupando papéis relevantes. Constantemente habitam as coxias desses espaços. Estão presentes, participam e têm importância para a execução do Hip Hop, mas não são figuras públicas, não são referências e não são mencionadas. Essa fala também sinaliza mudanças que vêm ocorrendo no cenário da cultura, com as mulheres avançando nas disputas pelo reconhecimento de seus trabalhos, seus espaços e suas vozes, caminhando rumo à superação dessas desigualdades.

Cabe ressaltar que, na disciplina da história, como aponta Scott (1995) e como percebemos também no mundo da arte (SIMIONI, 2008), os trabalhos sobre mulheres (ou as produções artísticas de autoria feminina) ocuparam, de modos diversos, os espaços marginais em relação ao conjunto. Ora tratado com menosprezo, ora como subversão (BARROS, 2016). Como esclarece Scott,

Não foi suficiente para os(as) historiadores(as) das mulheres provar ou que as mulheres tiveram uma história ou que as mulheres participaram das mudanças políticas principais da civilização ocidental. No que diz respeito à história das mulheres, a reação da maioria dos(as) historiadores(as) não feministas foi o reconhecimento da história das mulheres para depois descartá-la ou colocá-la em um domínio separado. [...] E a reação foi um interesse mínimo no melhor dos casos. [...] O desafio lançado por esse tipo de reações é, em última análise, um desafio teórico. (SCOTT, 1995, p. 74)

A reação acadêmica de reconhecimento da história das mulheres de forma inferiorizada, pelo argumento da insuficiência de prova da participação das mulheres na história, rebaixa os trabalhos que trazem essas considerações. Isso acontece pela distinção que se faz entre a história dos homens, que é reconhecida como a história oficial do mundo, e a história das mulheres que, a fim de menosprezá-la, foi deixada como função das feministas, como se essa responsabilidade coubesse apenas a elas. Na realidade, trata-se da falta de interesse em (re)conhecer o papel que as mulheres têm na história e a convicção em manter oculta a história feita por elas.

Sendo assim, o desafio teórico do qual fala Scott (1995) exige uma análise da relação entre experiências masculinas e femininas no passado e também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais. O gênero como categoria de análise é importante, portanto, para responder a questões tal qual o modo de funcionamento do gênero nas relações sociais humanas, o sentido que o gênero dá à organização e à percepção do conhecimento histórico.

A definição de gênero para Scott, em linhas gerais, integra duas proposições: “o gênero [como] elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas

entre os sexos, e o gênero [como] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Ao entender que as mudanças na organização das relações sociais implicam diretamente na mudança das representações de poder, fica nítida a razão pela qual as feministas dos anos 1970 se empenharam em inserir o gênero como categoria de análise, pois todos esses processos de apagamento das mulheres nos diversos âmbitos da vida social foram postos em prática para que as relações de poder alicerçadas no patriarcado e no sistema capitalista mantivessem os homens como únicos ou principais sujeitos da vida.

Cabe considerar que um trabalho que faz uso do método biográfico em ciências sociais deve versar em “uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indivíduo *versus* o contexto social e histórico em que está inserido” (GOLDENBERG, 2001, p. 36), por envolver as expressões individuais e sociais de um tempo, um lugar e um grupo e pela capacidade de um conhecimento e entendimento social a partir das especificidades pessoais. Uma pesquisa desenvolvida sobre a trajetória de uma mulher implica diferenciações relacionadas ao gênero, em razão de todas as distinções, já explicitadas, que essa condição acarreta. Possibilitando, através da trajetória, compreender o momento social, histórico, político e cultural considerando o gênero como categoria analítica.

A relevância de um trabalho como este repousa não apenas no tema específico do qual trata, mas na sustentação, através de pressupostos teórico-metodológicos, de hipóteses e objetivos que se propõem a construir conhecimento. O *corpus*, desenhado por padrões qualitativos, é representativo, e o trabalho de análise, realizado posteriormente à coleta desses dados, são produzidos por critérios e avaliação do material, “o que se faz com essas palavras, que perguntas se formulam e se respondem, qual a virada interpretativa, quem são os *destinatários efetivos* dessa indagação” (ARFUCH, 2010, p. 249) etc.

A produção de relatos de vida em diversos campos disciplinares, pela adição de metodologias qualitativas, especialmente os métodos biográficos, tem alcançado posições importantes nas últimas décadas. A entrevista, seja ela no formato de um questionário ou aberta, sem prévias formulações ou conduções da interação, é uma técnica de trabalho de campo muito relevante para a produção de objetos discursivos e textuais (ARFUCH, 2010).

Em razão da importância que, metodologicamente, atribui-se à entrevista, cabe considerar que para esta pesquisa houve, em 15 de março de 2020, uma entrevista esclarecedora, através da qual foi possível estruturar a escrita como ela se apresenta. Não houve, de minha parte, formulação pré-estabelecida para condução desta entrevista, que se deu em tom de conversa.

O plano de informação oral foi um acesso sociologicamente necessário. Essa entrevista foi um encontro a três. A voz da Tia ocupa posição de guia, contudo inoperante como voz solitária. Metodologicamente, faço uso de seu discurso complementando-o com outras vozes. Essa estratégia de diálogo que percorre a pesquisa expressa com vigor a voz aliada de seu companheiro Aneg, que é grafiteiro. Durante nossa conversa, suas contribuições percorrem a entrevista com presença significativa de constituição da memória, algumas vezes deslocada como voz principal, chancelada por Tia e impreterivelmente manifestada. Essas duas vozes interagem, ainda, com a minha. Percorro essa interlocução como pesquisadora – razão inicial da minha aproximação – trançada com a proximidade e a intimidade entre nós, iniciada há quase quatro anos, quando a conheci. Cabe ainda considerar que, além de acompanhar seu trabalho, percorri os últimos anos construindo laços mais ou menos próximos com alguns nomes do ambiente Hip Hop juiz-forano, o que me permitiu, de alguma forma, ver e participar, como público, do movimento que acontecia na cidade.

Especificamente sobre a Tia e a mulher no Hip Hop, conversei com outros três atores. Um deles, Tamires, está muito presente nos relatos da Tia pois convivem desde 2012 e teve também participação em seus projetos. O outro, Rita, é uma amiga pessoal minha que frequenta e atua no Hip Hop há muitos anos e também trabalhou com a Tia em um projeto como fotógrafa. O terceiro, MC Laura Conceição, como conta, é um “bebê da cena”. Sua entrada é mais recente, porém tornou-se um nome forte enquanto *hiphopper*, poeta e feminista.

O texto respeita a narrativa temporal conduzida pela própria Tia que, cronologicamente, contou sua trajetória desde a entrada no Hip Hop e os desdobramentos de sua inserção. É importante mencionar que algumas identidades e atributos de atores sociais presentes nesta pesquisa foram alterados, a fim de evitar possíveis constrangimentos.

Esses usos científicos de um trabalho biográfico devem, necessariamente, possuir um formato dialógico, e de acordo com os objetivos particulares, construir uma produção interlocutiva desses relatos, articulando com outras formas narrativas num processo de hibridização ou como formas tangenciais de indagação da “voz do outro”, o que Clifford (1988 apud ARFUCH, 2010) nomeou como “paraetnográficas”.

Essa forma dialógica corresponde a uma interlocução entre: os relatos obtidos a partir de entrevistas e conversas informais, qual seja, a voz da Tia; as vozes que cruzam esses relatos, que aqui são, substancialmente, a voz do seu companheiro e a minha voz, como pesquisadora e amiga; e outras formas narrativas, como suas produções visuais – *graffitis* e ilustrações – publicadas em redes sociais. Com a criação de diálogo entre planos de

informação, esses materiais compõem uma rede híbrida a partir da qual se constrói a pesquisa. Dessa rede de dados, associados à interrogação primeira, os caminhos e objetivos foram retratados e nortearam o percurso da pesquisa.

Por certo, foi da primeira interação que estabeleci com a Tia a possibilidade do surgimento das questões todas que me trouxeram até aqui. Como citado anteriormente, nosso primeiro contato aconteceu porque ela estava participando de uma intervenção artística na CasAbsurda como grafiteira. Embora naquele momento não tenha se consumado uma conversa extensa, era evidente que a “questão da mulher”, já pontuada antes do nosso primeiro contato presencial, dava o tom da minha presença e do meu interesse em estar ali.

Nesse dia, conheci alguns grafiteiros que compunham o grupo social ao qual Tia pertencia: Dorin, Aneg (que, por ser mais experiente nesse mundo, estava não apenas grafitando ao seu lado, mas também dando dicas e ajudando, quando ela solicitava, na produção mesma do trabalho dela, que compunha o mural construído por esses atores) e Pekena, primeira grafiteira da cidade com uma certa projeção e reconhecimento, a qual Tia fez questão de apresentar como uma mulher importante para a sua vida no *graffiti* naquele momento.

Com o horizonte da discursividade social inserido num território científico, este trabalho tem seu desenvolvimento costurado pela palavra da Tia, analisada como propõe Arfuch (2010), em

uma perspectiva teórico-metodológica de análise, atenta ao funcionamento da linguagem na interação, tanto no nível discursivo quanto textual, e consciente do caráter determinante, para a significação, da dimensão enunciativo-narrativa, em particular quando se trata da leitura interpretativa de relatos de vida. (ARFUCH, 2010, p. 240-41)

Sobre a entrevista em uma pesquisa, entrevistado e entrevistador compartilham o que Arfuch (2010) chama de “certa não reversibilidade pragmática”, qual seja, o espaço para a pergunta. É desse espaço que se desdobra ou se recua a resposta. Independentemente de quem enuncia a pergunta, o que se obtém a partir disso é um resultado conjunto, que só existe em razão daquela específica cena de interação e da confrontação discursiva dos atores. O que ocorre durante o encontro não tem possibilidade de existência independente em outro contexto, porque é dessa interação entre pesquisador e pesquisado e da relação estabelecida em razão desses atores que se constroem diálogos, mesmo os relatos sendo referentes a fatos verdadeiramente acontecidos e experiências vividas. Nesse ponto, a interrogação acadêmica, enquanto proposta de produção científica a partir de relatos de vida, tange a proximidade

biográfica e a tênue linha que relaciona vida e obra, por isso torna-se importante o registro da palavra do sujeito, da sua vivência, dos interlocutores da sua memória.

Pela entrevista de 15 de março de 2020, Aneg se constituiu peça importante na análise dos discursos produzidos. Por problemas médicos contextualizados no desenvolvimento da pesquisa, na ocasião da entrevista Tia ainda estava com dificuldades para sair de casa e Aneg, como seu companheiro, tinha um fundamental papel de companhia e suporte para que ela se encontrasse comigo para essa conversa. Tais problemas impossibilitaram que esse encontro fosse realizado anteriormente, embora tivéssemos tentado em várias ocasiões.

Todas essas conversas foram os dados que apresento e analiso para esmiuçar as questões evocadas aqui. Por fim, incluo na análise o que pude captar a partir de suas redes sociais e conversas com agentes que, como mencionado, de alguma forma rodeiam ou participam do universo da Tia e do Hip Hop.

Parte importante deste trabalho repousa, cabe ressaltar, na sua produção visual. São majoritariamente *graffitis* e ilustrações que alimentam uma página em rede social onde expõe suas *brisas*⁶ e trabalhos. Este material, constituidor de realidade, será analisado como possibilidade de contar sua trajetória.

Minha tentativa assenta-se, assim, na inclusão da produção visual não ilustrativa, mas sobretudo propondo construção de diálogo entre os planos de informação que acesso. O oral, transposto para o textual, e o visual – que em determinado momento torna-se plano de informação fundamental de análise da trajetória, porque se trata da constituição de sua face artista e como plataforma, também, de anúncio de sua experiência como sujeito – dialogam de modo não hierarquizado. Esse diálogo exprime a estratégia da pesquisa, considerando que a produção visual constitui realidade e permite uma expansão que possibilita a compreensão não apenas mais ampla, como com maior profundidade. A leitura de imagens, como proposta por Schwarcz (2014), é relevante para retirá-la da função ilustrativa, comumente encontrada em catálogos de exposições, onde o texto narra assuntos que não estabelecem correlações com as imagens, destinadas ao papel decorativo.

Incluir imagens na análise como fonte importante por constituir história, arte e vida, apresenta-se como estratégia fundamental para, nesta pesquisa, encontrar diálogos que permitem compreender a trajetória em uma dimensão não retilínea, mas manifestada e constituída por interseções. A produção visual é ação, é fato social e, portanto, um meio importante de interação e reflexão sobre gênero e arte. Em nossas conversas, a relevância

⁶ As “brisas” serão melhor explicadas no segundo capítulo. Em linhas gerais são publicações que Tia faz em uma rede social com fotografias, ilustrações, pensamentos, devaneios, histórias reais e ficcionais.

desse material está presente, pontuada por Tia quando mencionados como pontos referenciais de seu percurso e, em especial as ilustrações, com as quais Tia nutre afeto e memória muito pessoais, como expressão de sentimentos e pensamentos constituidores do sujeito.

Como estou preocupada com os acontecimentos biográficos, isto é, as colocações e deslocamentos dessa agente no espaço social, será traçado um processo de compreensão, construindo a trajetória por seus laços de cooperação e tensão inseridos no mundo no qual ela acontece e o conjunto de relações objetivas que unem a agente ao conjunto de agentes envolvidos no mesmo mundo, porém confrontados de modo desigual no espaço dos possíveis. Como a pesquisa se dedica à atribuição analítica da categoria gênero a partir de um estudo de caso, não se pretende discorrer sobre todo o Hip Hop, mas sobre processos reais de inserção e criação feminina que não são conhecidos e, potencialmente, contribuirão para pensar o que acontece quando uma mulher se impõe no mundo dos homens.

O estudo de caso não é capaz de mapear todos os espaços em que as mulheres ousaram essa tentativa, mas tem sua relevância porque mostra minúcias do processo, evidenciando microprocessos de novos papéis, de novos lugares, e de limites dos conflitos, que chega inclusive aos corpos. Esse tipo de descrição só seria possível em estudos de caso, o que justifica sua importância para pensar o limiar de mudanças nos mundos da arte.

Dividido em dois capítulos, o primeiro abarca a trajetória da Tia entre 2012 e 2017, período em que conheceu, identificou-se e passou a compor o ambiente Hip Hop de Juiz de Fora. Ressalta, sobretudo, como, para se estabelecer em determinada posição social, agiu como transformadora do campo (BOURDIEU, 1983a). Como reproduzidor de uma sociedade estruturada pelo sexismo, o lugar da não-submissão não lhe foi concedido sem embate, sem desgaste e sem denúncia. Pensando a mulher no mundo da arte, são apresentadas as dificuldades de inserção que demandam alteração para que a ocupação não seja subalterna. Este capítulo é um convite para pensar o que significa uma mulher em um mundo tão masculino e masculinizado como o Hip Hop, e aponta o que considero estratégias de inserção, pautadas no seu papel de educadora e produtora cultural.

O segundo capítulo, dedicado à análise de sua produção visual, está localizado entre os anos de 2016 e 2019, e se refere ao lugar batalhado por Tia durante os anos anteriores e as condições para que, em 2016, se afirmasse enquanto artista praticante do elemento visual do Hip Hop, o *graffiti*. A partir de 2018, surge uma produção visual dedicada à ilustração. Essa mudança expressa veementemente os caminhos de sua história. Este capítulo investe na importância que a visualidade tem na trajetória e que, em certo momento, pode prescindir do ambiente Hip Hop.

CAPÍTULO 1

INTERPELANDO O HIP HOP

Este capítulo tem como propósito investigar, apresentar e analisar as atividades desempenhadas pela Tia no contexto do Hip Hop, mas se dedica, em um primeiro momento, à exposição do caminho teórico-metodológico e um breve depoimento sobre minha chegada a esse contexto, por considerar importante para clareza no entendimento desse campo. A narrativa, no segundo momento, percorre as experiências vividas por Tia desde a entrada no campo em 2012, sua atuação e os conflitos decorrentes do seu agir, passando pela execução de dois projetos idealizados e organizados por ela: “EducArte”, durante os anos de 2014 e 2015, e “HipHopologia”, durante o ano de 2017.

A linha narrativa que percorre este capítulo tem como base a entrevista⁷ mencionada na Introdução, mas não se restringe a ela. Nossas conversas ao longo dos últimos anos, minha experiência acompanhando sua trajetória e interlocuções com outros agentes do campo também estão presentes na análise. Durante nossas conversas, os conflitos que permearam sua presença no Hip Hop e os projetos, hoje extintos, estiveram constantemente presentes.

Identifico, em grande medida, esses conflitos como parte de um espaço social estruturado, onde agentes disputam posições de poder. Tendo isso, a proposta se alicerça na discussão das disputas percorridas por tensões e dominações no campo (BOURDIEU, 1983a) do Hip Hop, mas também nas cooperações (BECKER, 2010), especialmente as que orbitam as experiências da Tia, considerando a categoria gênero. Qual seja, como o gênero está implicado nessas experiências.

1.1 Considerações teórico-metodológicas para pensar a prática

A disputa de prioridades entre o texto e a vida, em um material usado como base analítica para produção de histórias de vida, isto é, os relatos, são constantemente indagados sobre a boa ou má memória do ator que o constrói, questionando a confiabilidade de seus enunciados para comprovar uma possível credibilidade ou exatidão dos fatos, acionando critérios exteriores como fontes históricas e relatos sob outras perspectivas (ROSENTHAL, 2002).

⁷ Realizada em 15 de março de 2020, em Juiz de Fora.

Essa disputa está presente desde o início das pesquisas biográficas e é consequência de uma posição objetivista que desconsidera as interferências que a experiência e a estruturação simbólica exercem sobre a realidade social. Com a prerrogativa de encontrar uma realidade por trás do texto, a textura social primordial, enquanto realidade da história de vida, permanece na penumbra. Rosenthal (2002) está, portanto, chamando atenção para o que comumente acontece: a destruição da *gestalt* própria da história de vida. Isto é, quando procuramos o real por trás do texto, não percebemos que a realidade se encontra na frente, pois as experiências narradas estão refletidas no texto biográfico.

A autoria aponta, ainda, que a estrutura de entrevista criada por quem pesquisa pode conduzir a narrativa do ator, fazendo com que sua *gestalt* sobre sua história se afaste. A importância da presença da *gestalt* do ator é necessária porque a análise de seu relato deve ser dirigida a partir da temporalidade por ele construída, mantendo-a coesa e não desarticulada por fragmentos registrados em categorias pré-formuladas (ROSENTHAL, 2002). Considerando a importância da narrativa própria do agente, ainda que o trabalho acesse diferentes planos de informação, a temporalidade foi construída com base nos depoimentos de Tia.

É possível questionar que capacidade teria alguém em narrar sua trajetória ou contar sua história sem que houvesse, de quem pesquisa, uma participação de condução e mediação que propusesse ao pesquisado como começar e construir uma narrativa que interligasse experiências desordenadas, a partir de uma estrutura que propusesse conexões. Porém, cabe considerar a realidade enquanto maior e mais rica do que a apreensão, em termos científicos, tem capacidade de gerar.

Rosenthal (2002) traz dois pontos fundamentais extraídos da práxis para falar da capacidade dos biografados: primeiro, que eles são capazes de narrar por horas suas vidas, ainda que lhes seja pedido de modo geral; segundo, que toda a narrativa construída se apresenta ordenada, não como uma perfeita ordem de sucessão dos acontecimentos, mas pautada sob um plano bem construído, constituindo-se uma narração biográfica geral. Qual seja, as situações relatadas criam uma sequência de significação funcional.

Essa sequência percorre todas as conversas que eu e Tia tivemos. Em especial na conversa de 15 de março, é demonstrado como a narração biográfica foi construída e conduzida por um sentido. O estabelecimento de sua história, sob o seu ponto de vista, narrou fatos que constituem essa significação funcional. Esse depoimento, existente em razão da entrevista, está contextualizado. Sobretudo, expõe os caminhos e interseções de uma inserção em um campo estruturado onde, como novata e mulher, assim como majoritariamente

acontece com mulheres nos mundos da arte e do Hip Hop, tende à subalternidade. O embate com essa específica posição estrutural e culturalmente destinada às mulheres com certa naturalidade, demanda de Tia, em contraposição à convenção, uma alteração do campo. Para escapar de uma posição submissa, a agente se expõe numa condição herege, disposta a disputar posições sociais.

É importante considerar que os acontecimentos pessoais não se inscrevem na narrativa de forma acidental, nem tampouco é uma simples consequência de humor ou fatores de interação (ROSENTHAL, 2002), ainda que possamos considerar o ineditismo construído durante entrevistas/conversas e, portanto, diretamente ligado ao encontro entre pesquisador e pesquisado, como aponta Arfuch (2010) ao tratar de uma “certa não reversibilidade pragmática”. A experiência do encontro, considerando a especificidade deste trabalho, permite o amadurecimento de uma relação já estabelecida. Mas, sobretudo, a narração construída pelo pesquisado não se afasta de sua trajetória, dos fatos e experiências que compuseram aquele agente nas situações narradas.

Logo, a cena da interação construída durante as conversas estabelecidas ao longo dos tempos trata da realidade dos acontecimentos, mesmo que a relação já existente entre Tia e eu tenha tornado o relato tanto mais confortável quanto esmiuçado em determinados pontos. Ela conhece meus interesses de pesquisa e a amizade deu um tom de intimidade e acolhimento às conversas, o que permitiu tocar, em maior ou menor medida, em assuntos delicados. É importante reiterar, mais uma vez, que o material da pesquisa é formado não apenas pela entrevista, mas por conversas nas mais diversas ocasiões – pessoalmente e por *chat* de redes sociais –, sobre os mais variados temas e pelo acompanhamento que, enquanto amiga e pesquisadora, construí ao longo dos quase quatro anos de convívio.

A história de vida como estratégia metodológica não constrói significado no momento em que articula essas experiências pela narrativa, mas a narração se constitui como processo contra o pano de fundo de uma textura de significação simbólica. Esse arranjo de significado é construído e transformado no movimento de vida. É concebido ao relacionar os aspectos característicos de experiências individuais que as colocam em posições de maior relevância biográfica e as reinterpreta paulatinamente (ROSENTHAL, 2002), e modelos que enquadram as interpretações em entendimentos socialmente pré-concebidos sobre uma trajetória, o que Bourdieu (2006) chamou de “ilusão retórica”.

Essa ilusão diz respeito às dificuldades de produzir um trabalho conduzido pela narrativa de um sujeito. Frequentemente reforçada pela tradição literária e pelo senso comum, a ideia de uma trajetória comumente exige coerência diacrônica como uma sequência de

acontecimentos com significado e direção. A ilusão retórica refere-se a um entendimento da história de vida como uma linha contínua e progressiva compositora de uma existência individual, como um caminho ou sucessão de acontecimentos históricos. É a falsa ideia da possibilidade de fugir da interferência dos mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como totalidade e unidade (BOURDIEU, 2006).

Nesse sentido, torna-se fundamental a compreensão do real como intermitente, já que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (ROBBE-GRILLET apud BOURDIEU, 2006, p. 185), com o abandono da estrutura do relato linear.

Bourdieu (2006) realça, ainda, como a situação da investigação contribui para o modo de discurso, apontando as variações do relato de vida relacionadas às variações do discurso sobre si. Essa variação pode ser encontrada no modo do sujeito construir a apresentação pública, como oficialização da representação privada que o mesmo faz da sua vida. Qual seja, o entendimento da vida como história em relação ao espaço social.

Essas reinterpretações, ainda que não expostas conscientemente pelo ator biografado, constituem-se pela estrutura biográfica geral mencionada e são responsáveis por modelar passado, presente e uma visão de futuro que possa ser antecipada. O que desvela que a ordem da construção narrativa do ator não é apenas produto de modelos sociais preconcebidos, nem sequer poderia ser resumida a sua construção puramente subjetiva dos fatos e ideias. É, sobretudo, advinda das experiências de mundo por ele vividas, um resultado interrelacional entre o mundo e o eu (ROSENTHAL, 2002).

Gestalt, no sentido proposto por Rosenthal (2002), implica no mútuo estabelecimento e modificação entre o significado do conjunto e de suas partes, o que consiste na não existência de “qualidades essenciais” das partes quando separadas do conjunto, posto que: só existem enquanto significação funcional para a *gestalt*; o conjunto não pode ser simplificado à soma das partes, pois a ordem da significação funcional de cada uma decide sobre o conjunto; ao conhecer a significação funcional de uma parte torna-se possível acessar o conjunto. “Cada parte individual tem uma significação funcional para a *gestalt*, e esse significado se relaciona com as outras partes” (ROSENTHAL, 2002, p. 196).

Este trabalho parte, também, do reconhecimento de arte como vida social, e não apenas correlata. Se o Hip Hop é um movimento de cultura que se expressa pela arte, o que se constrói nesse ambiente é arte como vida social. Essa ideia implica descentralizar o papel de um artista como um gênio criador para considerar a dimensão coletiva da arte. Desfazendo a

ideia de isolamento de um artista, os estudos sobre arte devem se dedicar ao conjunto de ações de agentes que integra produção e prática de uma obra/projeto (BECKER, 2010).

A ideia de arte como ação coletiva auxilia a pesquisa por duas razões. Primeiro, para esvair a noção do artista isolado e compreender que Hip Hop como arte/vida social é construção coletiva. Essa noção pode ser exemplificada com a concepção de constituição do Hip Hop como quatro elementos juntos (FREIRE, 2018). Se pensados separados, o MC, o DJ, o *break* e o *graffiti* não significam Hip Hop. Segundo, porque a trajetória da Tia enquanto agente que se insere como educadora e produtora demanda a atuação de outros agentes sociais para constituir sua participação/prática. Ainda, pela alteração que estabelece no campo, permeada por conflitos e dominações, e que contou com a dimensão cooperativa nas disputas. Sabendo que os primeiros anos de Tia no Hip Hop não se apoiam em sua dimensão como artista, mas sobretudo como educadora e produtora cultural, abandono a centralidade da ideia de artista para pôr à vista o conjunto de ações por ela percorrido e os projetos que idealizou e coordenou no Hip Hop.

Entretanto, deve-se dar atenção para as convenções de arte, ou ainda, para as convenções embutidas nos objetos da pesquisa. Pela experiência narrada pela Tia, pode-se inferir que, na cultura Hip Hop, as convenções circulam sobre a prática das formas artísticas expressadas – poesia, música, dança e pintura –, apontando para a exacerbação dos elementos em si e a redução do conjunto de ações fundamentais que tornam a produção e a expressão do Hip Hop possíveis, marginalizando um aspecto fundamental da arte como vida social: os elos cooperativos. Sem compreender a divisão do trabalho e a interdependência dos atores sociais, não há possibilidade de entendimento de arte como vida social (BECKER, 2010), tampouco do Hip Hop.

A proposição deste capítulo não se sustenta estritamente no papel de um ator/agente social, qual seja, a Tia. Entretanto, é sob as práticas desse ator/agente que se debruçam as análises para compreensão desse espaço social conflituoso onde os agentes lutam pela validação e legitimação de representações e poder simbólico. Esse campo, extraído da noção de campo de forças e de batalha, como definido por Bourdieu (1983a), é um espaço social dinâmico, porém estruturado e permeado por conflitos, onde os agentes têm suas posições definidas pelo capital eficiente no campo e em disputa de posições passíveis de contestação (BOURDIEU, 1983a).

Logo, é indispensável entender a lógica do campo, que por exercer função de pano de fundo, conduz à compreensão das práticas dos agentes. Qual seja, as diferenciações produzidas no mundo social criam modos diversos de conhecimento do mundo pela criação

de objetos e de princípios de compreensão e explicação convenientes a eles. Estes princípios advêm de pressupostos tacitamente calcados em um acordo aparentemente evidente, em estado de *doxa*. Este acordo refere-se ao que está em disputa e promove a luta entre agentes e instituições que, para compor um campo, estabelecem relações de poder dentro dele, hierarquizando os interesses (BOURDIEU, 1983a).

Se um mundo da arte é uma totalidade que necessita de ação para produção de acontecimento e objeto, quais são as atividades necessárias para que produções artísticas se apresentem como tal? Um produto de arte é resultado da ação coletiva, o que torna possível recortar o mundo artístico com um sujeito que não é o artista, ainda que este ocupe o espaço de centralidade nas convenções coletivas. Isso porque o que cabe ao artista é tão convencionado quanto a sua própria ocupação central, já que é essa convenção que o coloca enquanto o inventor e executor de uma obra/projeto (BECKER, 2010). Portanto, para este capítulo, a centralidade do artista é conduzida para o desfoque.

Ainda que, como será exposto no capítulo seguinte, *graffitis* e ilustrações expressem a produção artística de Tia, o que se propõe aqui é lidar com o trabalho que ela desempenhou antes de se dedicar à produção visual e os caminhos que possivelmente a levaram à condição de artista, o processo de inserção e atuação na cultura Hip Hop. A narrativa de sua trajetória nos conduz à percepção do *modus operandi* de um movimento cultural expressado por diferentes formas de arte e que usa esse palpável material artístico para o estabelecimento de relações de poder em disputa.

Para fazer o recorte do mundo da arte do qual escrevo aqui, considero os diversos atores sociais que compõem a consolidação da prática do Hip Hop, entendendo, como apresentado anteriormente, que todo trabalho artístico, do mesmo modo como qualquer atividade humana, envolve a atividade de um conjunto de pessoas. Produções artísticas só existem percorrendo um processo cooperativo que se estabelece entre esses atores. Essa cooperação, direta ou indiretamente, marca esse “produto final” e, desse modo, é parte fundamental (BECKER, 2010).

Se compreendermos Hip Hop enquanto movimento de cultura que faz uso das ferramentas artísticas dança, poesia, música e pintura para expressar inquietações e contestar problemas sociais, raciais, econômicos e políticos vividos por uma parcela da sociedade marginalizada ou excluída de direitos e espaços na sociedade capitalista, o posicionamento político do Hip Hop mediante expressões artísticas em tom contestatório ainda acontece inserido em um sistema que replica estruturas sexistas e, portanto, não está isento dela.

Embora o debate sobre a dominação masculina nas sociedades contemporâneas ocupe um importante papel como contribuição para a crítica do mundo social, possibilitando compreender como determinadas estruturas encontram-se dissolvidas na vida cotidiana e social (BIROLI; MIGUEL, 2014), esses debates não estão solidamente incorporados nas pautas contestadas pelo Hip Hop em geral. Como pode ser observado na literatura que discute e analisa o Hip Hop, esse movimento cultural se apresenta como reprodutor de estruturas que condicionam a mulher a um papel secundário e oprimido diante da agência de homens e mulheres.

O capitalismo liberal criou uma ficção sobre a existência de um indivíduo abstrato que, pela universalidade dos direitos, encontra-se em posição de igualdade pela suposta eliminação de privilégios através da máxima “são todos iguais perante a lei”. Todavia, não há possibilidade de uma simples superação de organizações hierárquicas e das relações de opressão e dominação nas esferas pública e privada, na vida concreta dos indivíduos de uma sociedade, deixando à margem as desigualdades estruturais que diferenciam o acesso a posições sociais e possibilidades de uma certa autonomia dos indivíduos (BIROLI; MIGUEL, 2014).

Mesmo quando a presença feminina é usada como tentativa de legitimação de um projeto, isto é, quando essa presença é usada como justificativa de uma suposta igualdade, pela divisão sexual do trabalho difundida pelo capitalismo, a autonomia dirigida aos homens e às mulheres interfere diretamente sobre suas possibilidades de ocupação das posições, seja pela facilidade ou dificuldade de acesso aos mais diversos recursos, como o tempo, as experiências e a dedicação a outras aptidões, relacionando-se com a socialização diferenciada de cada um, gerando construções diferentes sobre as possibilidades na vida social (BIROLI; MIGUEL, 2014).

O pertencimento a um grupo social, a partir de um aspecto determinado da identidade dos indivíduos, não define isoladamente sua posição. É a interação entre diferentes “traços” e diversos elementos das suas trajetórias e pertencimentos que define sua identidade. Vantagens e constrangimentos estão associados a esses “traços” distintos. [...] A análise das preferências no feminismo remete à economia material, política e simbólica em um dado contexto social, fortalecendo a crítica à ficção de que os indivíduos se definem a despeito e independentemente do contexto em que vivem. As “preferências adaptativas” ou “aprendidas” são um problema central para a análise crítica da reprodução das desigualdades de gênero, levando a discussões que superam a oposição entre autonomia e coerção em direção a compreensões mais complexas e matizadas dos processos sociais. Permitem expor, assim, as restrições diferenciadas que se impõem à autonomia das mulheres e dos homens – e, entre elas, de diferentes mulheres, uma vez que raça e classe social incidem, sem dúvida, sobre barreiras e possibilidades. (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 114-115)

Essas estruturas, como apontadas na Introdução, produtoras de imensas divisões e discrepâncias no fazer histórico, servem de alicerces do desenvolvimento capitalista e utilizam do patriarcado como base para o fortalecimento de uma divisão sexual do trabalho que mantém relações de poder delimitadoras das funções, das experiências, das relações com o capital e a vida de mulheres e homens, estimulando a acumulação no capitalismo pela “degradação do trabalho e da posição social das mulheres” (FEDERICI, 2019, p. 232).

Saffioti (1987) demonstra que o estabelecimento do domínio masculino data de aproximadamente seis mil anos, expressando de forma bastante significativa o seu poder no âmbito político e capilarizando-o para toda a vida da mulher, excluindo-a ou explorando-a na vida pública e dominando-a na vida privada. Isso diz respeito à construção dos discursos de autoridade, reflexos de uma sociedade que historicamente colocou os homens no papel de detentores da capacidade de autorizar os distintos papéis sociais atribuídos aos sujeitos, investidos de identidades socialmente elaboradas que, para que sejam reproduzidas e perpetuadas, sofrem um processo de naturalização que delimita os poderes de cada papel.

Com a proposição ideológica da existência de uma “natureza feminina”, as classes dominantes e seus segmentos se beneficiaram e se beneficiam deste estado das coisas e impedem mudanças, reproduzindo esse discurso com o propósito de mascarar a realidade e separar as ocupações sociais no público e no privado. Sem considerar essas separações como resultados da história, creditando-as como dados de realidade naturais, tornam a naturalização um caminho de legitimação de uma superioridade masculina que, na realidade, em nada tem a ver com questões biológicas (SAFFIOTI, 1987).

A palavra machismo é utilizada primordialmente no âmbito coloquial e popular. Um termo mais apropriado (sobretudo em nível ideológico) para expressar dito conceito é sexismo, já que o primeiro se utiliza para caracterizar aqueles atos, físicos ou verbais, por meio dos quais se manifesta de forma vulgar o sexismo subjacente na estrutura social. No plano psicológico, a diferença entre sexismo e machismo é que o sexismo é consciente e o machismo inconsciente; isto é, o machista atua como tal sem necessariamente ser capaz de explicar ou dar conta da razão interna de seus atos, já que unicamente se limita a reproduzir e a pôr em prática de um modo grosseiro (grosso modo) aquilo que o sexismo da cultura a que pertence por nacionalidade ou condição social lhe brinda. (SAL, 2004 apud WELLER, 2005)

Ainda que a problematização sobre a posição ocupada pela categoria mulher venha sendo questionada há muito tempo, no ambiente acadêmico é, principalmente a partir da década de 1970, momento palpitante para o que chamam de Terceira Onda Feminista, que essa problemática começa a se inserir de forma mais incisiva nos estudos sobre arte, debruçando-se sobre as estruturas que condicionam determinadas relações e ocupações dos

espaços, bem como propondo mudanças paradigmáticas para pensar e construir os estudos das artes e das ciências sociais (NOCHLIN, 1989).

Ao questionar a ausência de grandes mulheres artistas, Nochlin (1989) discorre sobre o problema de se investigar os silenciamentos e apagamentos da presença feminina nas artes, tornando a questão “Por que não existem grandes artistas mulheres?” uma pergunta difícil de ser respondida, por abrir margem para julgamentos do campo da competência, utilizando de critérios incapazes de apreender as reais relevâncias e razões que deveriam ser evocadas pela questão. Quer dizer, em uma sociedade onde as posições de poder são criadas, elegidas e comandadas por homens, não existe possibilidade de configuração diferente dessa. Grosso modo, o sistema não permite – e aqui encontram-se as relações de poder estabelecidas e reiteradas – que existam grandes mulheres artistas, porque a lógica do “grande artista” é masculina.

Logo, faz-se necessário considerar como essa construção patriarcal reafirmada pelo sistema capitalista se expressa de tal modo que reproduz, no Hip Hop, sua força. Na microescala do estudo de caso, encontraremos essa potência e, portanto, descortinará o evidente sexismo que percorre a trajetória. A análise do gênero como categoria que interfere na ação de uma agente num campo de disputas propõe pensar as especificidades que ser mulher impõe, com a interpelação do campo e consequente mudança, ao esmiuçar uma trajetória.

1.2 Conhecendo o campo: uma perspectiva sobre Hip Hop ou como o conheci

O que se entende por cultura tem, ao longo da história, se modificado. Isso porque esse conceito se dá através de uma construção discursiva marcada pelos tempos, estampando demandas sociais, políticas e econômicas de seu presente histórico. Ou seja, as transformações da cultura por processos e conjunturas da história é o que caracteriza uma cultura como tal.

Em fins do último século, surge “um processo radical de desestabilização das grandes narrativas e dos grandes divisores culturais da modernidade” (HOLLANDA, 2012, p. 17) que desagua no que Hollanda (2012) nomeia como “culturalização do espaço da cidade”. Os espaços públicos passam a ser o cenário de um processo híbrido – e até certo ponto democrático – de formas culturais inscritas nessa textura urbana e que desperta e demanda uma reestruturação dos espaços institucionalmente destinados à arte, já que a própria cidade se torna museu.

A dinâmica de produção e circulação dos produtos culturais, principalmente a partir da década de 1990, possibilita a emergência e inserção da cultura popular na lógica de mercado e demanda nacionais e internacionais. Tratando de economia da cultura enquanto mercado emergente no início do século XXI, o que se apresenta é, para além de uma noção de cultura diferente da estabelecida até então, uma posição central da cultura na economia inserida no mercado capitalista e que, de certa forma, possibilita que seja acessada por uma porção muito maior de pessoas e grupos sociais. Qual seja, “a antiga ideia de arte e cultura para transcendência, para um fim em-si ou para fins não instrumentais emigra para novas direções e funções sociais da arte e da produção cultural mais abrangente” (HOLLANDA, 2012, p. 20).

Seja pela indústria cultural e os aparelhos culturais quanto pelas periferias – inseridas em um contexto de radical desigualdade e crescimento da pobreza nas áreas periféricas do cenário urbano, deficitárias de vida política e cultural –, a cultura pode ser apresentada como um instrumento que possibilita uma transformação social. Entre os diversos usos que a cultura adquire nesses processos, atento para o que Hollanda (2012) nomeia “cultura como recurso”.

Desde o fim do século passado, o que se entende por “cultura moderna” aparece rodeado por desestabilizações. Quando pensada sobre a produção periférica de cultura, é identificado um deslocamento em direção ao centro das cidades, adquirindo substancial espaço e visibilidade. A expansão desse processo é posta à vista pela consolidação de práticas que têm a cultura como recurso de enfrentamento político (HOLLANDA, 2012).

Nesse contexto, para Hollanda (2012), o Hip Hop é, por excelência, um movimento periférico que utiliza a cultura enquanto recurso e, para isso, age compromissada com a transformação social utilizando arte como arma de intervenção política e mudanças do cotidiano. Tem em seu conteúdo reivindicações raciais e “inovam, ainda, na ampliação deste engajamento, na direção do enfrentamento das questões da exclusão e das desigualdades sociais sofridas pelas populações de baixa renda” (HOLLANDA, 2012, p. 28). O agir político do Hip Hop se dá, portanto, por meio da cultura.

Desde 2015/2016 tenho um parcial conhecimento sobre o contexto do Hip Hop em Juiz de Fora. Primeiro soube que acontecia, na Praça da Estação, localizada no baixo-centro da cidade, um encontro quinzenal conhecido como “Encontro de MCs”, como menciono na Introdução. Esses encontros eram frequentados por atores que compunham a cena da cidade e por interessados e interessadas pelo Hip Hop em todos os seus elementos, mostrando-se aparentemente como espaço de encontro e troca de experiências diversas – conversas, debates, criação, diversão etc. – relacionadas a essa temática.

O propósito “formal” desse “Encontro”, entretanto, ancorava-se no que eles chamam de batalha, que é um concurso onde os MCs duelam suas rimas, percorrendo diversas etapas e júris até que se chegue a um ganhador. Nessa época, os encontros começavam às 19h das sextas-feiras. Enquanto o público se aglomerava ao redor da caixa de som, um DJ comandava o som até que as batalhas fossem iniciadas.

Era um evento organizado por um coletivo de pessoas que compunham o “Encontro de MCs” e que se comprometia em levar a caixa de som, montá-la na praça e cuidar dos processos que culminavam nas batalhas. Para mim, que acabara de conhecer, o evento se apresentava aberto e democrático. Não presenciei situações desagradáveis e hostis com os espectadores, mesmo os pouco familiarizados e, ao que parecia, qualquer pessoa poderia batalhar caso pagasse um “valor simbólico” de inscrição que, à época, era de aproximadamente R\$2,00. O montante desse dinheiro tornava-se o prêmio para o ganhador da noite.

Para que acontecessem as batalhas, havia uma pessoa responsável pelas inscrições da noite e por dispor os inscritos em duplas que duelavam pela vitória. As batalhas tinham dois formatos: “de sangue”, com conteúdo mais pessoal e onde por muito tempo foi permitido rimar sobre qualquer assunto, incluindo rimas ofensivas e pejorativas⁸, que davam o tom das temáticas; e “do conhecimento”, que em linhas gerais era o espaço para as rimas que abordavam temas raciais, sociais e políticos, predominantemente. Àquela época, 2015/2016, a participação era majoritariamente masculina, embora o “Encontro de MCs”, em si, tivesse numerosa presença de mulheres.

Considerar o “Encontro de MCs” é importante por dois notáveis argumentos. Primeiro, porque esse evento elucida o entendimento de “cultura como recurso” apontado por Hollanda (2012). Analiticamente, essa ideia é interessante para a compreensão do agir Hip Hop e dos seus elementos como ferramentas para transformações na sociedade. Segundo, porque o “Encontro de MCs” é o ponto nuclear de inserção da Tia na cultura Hip Hop juiz-forana e, como veremos nos parágrafos que se seguem, o formato como conheci e narrei o “Encontro” era resultado de disputas agenciadas por Tia junto de um grupo de pessoas, que

⁸ Em um certo momento, passou a ser avaliado por regras que não permitiam determinados assuntos, “tinha começado na época a descontar ponto mesmo de rima que fosse machista, homofóbica, que ofendesse alguém de alguma forma”, conta Rita, mulher presente no Hip Hop de Juiz de Fora e que compunha o grupo “Minas do Hip Hop”, movimento surgido no *Facebook* e onde as minas do Hip Hop tinham uma espécie de fórum para discutir o lugar das mulheres na cena, denunciar situações e produzir um movimento de fortalecimento dessas mulheres, na tentativa de romper com o distanciamento e o clima de “competição” existente entre elas. Essa movimentação não tomou proporções maiores do que o grupo na rede social e alguns encontros esporádicos, como piqueniques.

tiveram crucial papel, nos anos anteriores, de mudanças significativas na apresentação e organização do evento.

1.3 Agência no Hip Hop: acesso, inserção e transformação do campo

O envolvimento da Tia com o Hip Hop começa em 2012, concomitante à sua entrada na graduação em pedagogia na UFJF, depois de cinco anos cursando licenciatura em química na mesma instituição. Desde criança, Tia se imaginava como uma “cientista maluca”. No último ano do ensino médio, essa imaginação parecia tomar corpo no correr dos bimestres escolares, com as recorrentes notas 10 na disciplina química. Por conseguinte, encerrou 2006 prestando vestibular para licenciatura em química. Aprovada, iniciou a faculdade em 2007. Quando, na licenciatura, Tia entrou em contato com as disciplinas da educação, se deu conta de que não era a química que lhe fascinava, mas a pedagogia. Passou alguns anos na universidade “tomando pau” nas disciplinas de química e entusiasmada com as disciplinas da educação, porém com receio de abandonar por conta da pressão familiar. Em 2011, pediu transferência de curso e começou o curso de pedagogia em 2012.

Tia é a filha do meio, entre três filhas de um casal de pastores, moradores do subúrbio da cidade de Juiz de Fora. Sua irmã mais nova, Vivvy – que, segundo Tia, sempre foi mais aventureira –, soube da existência de um “Encontro de MCs” no centro da cidade e conheceu a batalha antes de Tia. Como irmã mais nova, sempre “imitava” a irmã em seus gostos. Por isso, se interessou por *rap* quando Tia começou a ouvir e seu ímpeto aventureiro lhe levou ao “Encontro”. Chegando em casa, Vivvy contou à Tia sobre a experiência da batalha, sugerindo que ela adoraria. Foi pela descoberta da irmã que Tia conheceu o “Encontro de MCs”.

Nessa época, o “Encontro de MCs” ainda acontecia no DCE, sediado num prédio no centro comercial da cidade⁹ e quase não havia mulheres¹⁰. Participantes do movimento eram pouquíssimas, sendo elas listadas pela Tia: Tamires, que rimava; Isa, que fotografava; Brenda, que fazia parte da organização do evento; e Pekena, que pintava. Na dança, não havia participação feminina. Em algum momento do Hip Hop na cidade houve mulheres, mas em 2012 não participavam mais, portanto Tia não chegou a conhecê-las.

⁹ Tempos depois foi transferido para o campus da universidade.

¹⁰ Na época Tia já sabia da existência de uma mulher chamada Joana, que estava há muito tempo no “rolê”, mas não participava do “Encontro de MCs”. Ela organizava um coletivo de periferia e tinha uma rádio comunitária, que tocava músicas do Hip Hop.

No cenário desse período, a presença feminina no “Encontro de MCs” representava, substancialmente, as espectadoras. Nenhuma das mulheres citadas desempenhava papéis de protagonismo. Primeiro, porque o evento se restringia às batalhas de rima de sangue, modalidade que não interessava à única mulher que, ao menos no conhecimento público, rimava. Segundo, decorrente da primeira razão, pelo fato de ser um evento direcionado ao *rap* e não a todos os elementos do Hip Hop. Essa restrição, na opinião da Tia, não atraía e não dava espaço aos praticantes dos outros três elementos da cultura.

Em 2019 perguntei à Tamires, única *rapper* da cidade quando Tia começou a se envolver com a cultura, se existiam diferenças por ser mulher no Hip Hop. A resposta foi a seguinte:

Quando eu me inseri na cultura eu era a única mulher que batalhava na cidade, tive que conquistar o meu espaço porque os homens não estavam acostumados com a nossa presença nesse papel e também porque acontece a reprodução da cultura machista em qualquer vivência, pois essa mentalidade está arraigada no estilo de pensamento da sociedade. (TAMIRES, *WhatsApp*, 2019)

À vista disso, a participação feminina nesse espaço resumia-se a apelidos como “Maria Hip Hop”, “Maria MC”, “Maria mic”, entre outros. Por ser um ambiente frequentado majoritariamente por jovens, sendo esse seu espaço de socialização, as meninas e os meninos se relacionavam. Porém, como conta Tia, havia um rebaixamento da participação feminina ao flerte e à “pegação”.

As pesquisas sobre juventude e as dedicadas ao Hip Hop apresentam um vácuo quando se trata da presença feminina em manifestações político-culturais. A literatura, como mostra Weller (2005), pode incitar a compreensão de uma minoritária participação de mulheres. Os trabalhos que abordam culturas juvenis tendem a expor a juventude como uma categoria *una e*, quando dedicados aos comportamentos e outros aspectos, o fazem a partir de referências masculinas.

Análises sobre a estética corporal, modos de se vestir, preferências por estilos musicais e visões de mundo desses jovens, entre outros aspectos, foram em grande parte realizadas a partir de observação participante e entrevistas com jovens do sexo masculino. Verifica-se que, desde os estudos sobre o que seria o estilo Ted Boy, Skinhead, Rock-n’-Roll ou outros estilos mais recentes como o Funk e o Hip Hop, tais práticas culturais e suas formas de representação foram analisadas a partir do olhar masculino dos membros desses grupos. As poucas referências às jovens-adolescentes nessas pesquisas estão relacionadas à afetividade e sexualidade nas galeras ou ganguês ou à maternidade na adolescência. (WELLER, 2005, p. 108)

Bourdieu (1983b) pontua a necessidade de compreender as divisões entre as idades como arbitrárias. Categorizar juventude como uma unidade social definida biologicamente – como representá-la por uma faixa etária – pode ser considerada uma manipulação. As divisões

impostas sobre a idade, que estabelecem separações a respeito do que é juvenil, adulto e/ou velho, são ditadas por construções sociais e, portanto, são diferentes em cada campo sob os quais atuam.

As leis específicas de funcionamento de cada campo, os objetos de luta e as divisões operadas por esta luta apontam para a idade como dado biológico socialmente manipulado. Por exemplo, se é proposto enquanto juventude que esse campo seja o responsável pela criação e uso do Hip Hop como ferramenta cultural e política, deve considerar que não são todos os jovens que compõem essa juventude. Há, portanto, um recorte dentro dessa “unidade social” nomeada “jovens”, sendo essa unidade social, então, arbitrária. A relação entre idade biológica e idade social é mais complexa do que um determinismo categórico (BOURDIEU, 1983b).

Da mesma forma, a juventude não pode ser analisada apenas como um conjunto de pessoas que se constitui de determinado modo. As diferenças entre feminino e masculino e as questões de gênero exercem papel fundamental nessa construção de significados do que é ser/estar jovem. Portanto, a discussão de gênero e a separação dos papéis durante uma análise são cruciais para que se obtenha uma compreensão mais real do que, cotidianamente, compõe uma juventude. Não é possível obter clareza nos estudos de juventude sem que seja feito um recorte de gênero, pois o que se constitui juventude para o sexo masculino é distinto do que é para o sexo feminino (WELLER, 2005).

Se nos estudos sobre juventude e culturas juvenis prevalece uma perspectiva de universo jovem ou circunscrito sob a perspectiva masculina, Weller (2005) problematiza a abordagem dessa temática com relação ao gênero e enfatiza a necessidade de pensar a participação feminina nesses movimentos. A juventude deve ser compreendida não como uma fase da vida dada naturalmente, mas como construção, a depender das situações e interações sob as quais determinados grupos estão inseridos. Sendo assim, a juventude acontece distintamente nos diferentes contextos em que ela se apresenta (WELLER, 2005).

Se tomarmos como referência as bandas femininas de rap nos Estados Unidos da América e no Brasil, poderíamos afirmar que, apesar das mudanças alcançadas pelos movimentos feministas e das transformações econômicas, sociais e culturais que levaram a um crescimento da participação feminina na esfera pública (principalmente no mercado de trabalho), as jovens-adolescentes ainda constituem uma minoria nos movimentos político-culturais. (WELLER, 2005, p. 114)

As manifestações juvenis podem ser formas de contestação das normas reguladoras da sociedade. Entretanto, o descontentamento manifestado como “atos de rebeldia” típicos de uma juventude está associado ao masculino. Implicado numa estrutura sexista que produz e

reproduz comportamentos na cultura – replicados, por exemplo, no modo como a mídia aborda manifestações jovens, preocupada com o sensacionalismo que se mantém expondo o “lado negativo” – essas manifestações costumam vir associadas a atos de violência, uma característica que social e historicamente é atribuída ao masculino (WELLER, 2005).

Weller (2005) atenta para o que significa ser atuante em culturas juvenis, incluído o Hip Hop, ao localizar a participação não restrita à prática de algum elemento.

Apesar das poucas bandas femininas de rap e das poucas grafiteiras e dançarinas de break, constatamos, durante a pesquisa realizada sobre o movimento hip hop em São Paulo e Berlim, uma forte presença feminina no que tange às atividades artístico-musicais (durante shows e outros eventos) e/ou sociopolíticas (por exemplo, nas campanhas de arrecadação de alimentos e agasalhos, campanhas contra AIDS). Nesse sentido, se compreendemos o hip hop não somente como espaço dos rappers, dançarinos, grafiteiros e DJs, mas também como cultura juvenil daqueles e daquelas que participam enquanto fãs desse “estilo que ninguém segura”, veremos que a atuação feminina no movimento é significativa. Esse olhar diferenciado sobre as culturas juvenis amplia as perspectivas de análise e de compreensão dos significados construídos no interior desses movimentos. (WELLER, 2005, p. 115)

A forma como se apresenta essa exclusão das mulheres na participação efetiva do Hip Hop corresponde à lógica do campo, considerando como um dos pressupostos sob os quais se alicerça a noção de acordo para o pertencimento a concepção de praticar algum elemento. Por sua vez, essa necessidade da prática corresponde a uma hierarquia que determina as relações de poder presentes nesse campo. Como a atuação nos elementos tem monopólio masculino, a hierarquização da participação e importância na cultura, se usada como categoria de diferenciação, torna-se definidora de práticas dos agentes e conseqüente exclusão da participação feminina.

Nessa mesma pesquisa, Weller (2005) mostra, a partir de uma entrevista com uma dupla feminina de *rap* de São Paulo, que no ambiente do Hip Hop as mulheres têm seus interesses pela cultura associados à “pegação” e “modinha”. Essa ideia incorre principalmente de uma opinião formada e disseminada entre os meninos (mas também entre as meninas) pertencentes à cultura, reproduzindo o sexismo ao incorporar práticas e reiterar atribuições que possibilitam resumir a presença feminina a apelidos como “Maria Hip Hop”.

a ideia de que somente as mulheres circulam e “ficam com todos”. No imaginário masculino e machista a circulação ocorre apenas em um sentido, ou seja, as mulheres “rodam” entre um parceiro e outro, enquanto os homens permanecem estáticos e, nessa posição, imunes a qualquer tipo de depreciação. (WELLER, 2005, p. 117)

Por ser filha de pastores, Tia não somente foi frequentadora assídua da igreja, como teve ativa participação em diversas atividades a ela relacionadas: cantava, produzia o jornal e conduzia estudos sobre a bíblia em uma célula, onde tinha aproximadamente dez discípulas e,

nesse espaço, já desenvolvia diversas atividades criativas. Algumas delas mais pela obrigação do que pelo interesse. Seu afastamento surge, progressivamente, a partir de 2010. Quando, em 2012, conhece o Hip Hop, o distanciamento se faz cada vez mais presente, desencadeando na Tia um sentimento de desamparo, pelo abandono das funções e atividades que desempenhava na igreja.

Seu primeiro contato com o Hip Hop da cidade se deu pelo “Encontro de MCs”, ambiente que frequentou por anos “sem falhar”. Pouco tempo depois de conhecer o “Encontro de MCs”, veio a conhecer o coletivo “Vozes da Rua”¹¹ e a Joana, idealizadora e mantenedora do coletivo, tendo com ela construído uma relação de parceria e admiração ao entrar para o coletivo. Em seguida, começou a participar da organização do “Encontro” e, inserida nas duas organizações, ocupava um papel de intermediação entre o “Vozes da Rua” e o “Encontro de MCs”. Ainda que os coletivos não tivessem bom relacionamento, Tia desempenhava uma atuação quase diplomática para que, pelo menos, não houvesse conflitos entre os eventos – do “Vozes” na periferia e do “Encontro” no centro.

O responsável “mesmo” pela chegada do Hip Hop à cidade de Juiz de Fora foi um homem conhecido como Jagal, trazendo não apenas o *rap* – junção dos elementos MC e DJ, mais popular e disseminado –, mas também o *break* e o *graffiti*, com o propósito de manter e levar os elementos unidos. “A ideia do Jagal é o contrário do que está acontecendo hoje, a ideia do Jagal é estar todos os elementos juntos sempre”, relata Aneg, sendo essa também a tentativa da Tia com os projetos que criou, como ela mesma sublinha.

Assim que a Tia entrou para o “Vozes da Rua”, colaborou com a organização de um concurso de *rap*, onde os MCs enviavam a letra e o *beat* e, no dia da apresentação, os jurados julgavam a partir de vários critérios: letra, presença de palco etc. Sua participação nesse coletivo foi breve e gradativamente foi retirada do “Vozes da Rua”. Essa retirada foi constatada principalmente pelas redes sociais, ao notar que as reuniões do coletivo aconteciam sem que sua presença fosse requisitada. O não recebimento de convocações para as reuniões marca sua saída, que não foi sugerida ou comunicada em nenhum momento.

Essa exclusão lhe permitiu dedicação maior ao “Encontro de MCs” e, desse maior envolvimento, emergiram os conflitos. É importante pontuar que tão logo passou a compor a organização do “Encontro”, iniciou os treinos de *break*. Todavia, não deu seguimento ao elemento. O abandono decorre de duas razões, pontuadas por Tia: considerava-se pouco talentosa para a dança e não lidava bem com os desconfortos de ser a única mulher treinando,

¹¹ Coletivo criado no bairro Santa Cândida, na cidade de Juiz de Fora, tendo como projeto a popularização do movimento negro e periférico, utilizando o Hip Hop como ferramenta.

porque muitos meninos “davam em cima” dela, colocando-a em situações desagradáveis que lhe inibiam de fazer as posições corporais que a dança exigia.

Sua motivação para entrada no *break*, embora não evidente na narrativa, pode ser atribuída a razões políticas. Como não havia nenhuma mulher no elemento, Tia encontrou nesse vácuo uma possibilidade de construir pertencimento se tornando uma *b. girl* e, assim, disputar um espaço como mulher praticante do Hip Hop. Contudo, essa tentativa foi boicotada pela presença masculina.

Antes mesmo da tentativa de inserção no *break*, Tia se incomodava com o enfoque do “Encontro de MCs” no *rap*, em detrimento dos outros elementos. Como o evento era a principal plataforma de disseminação da cultura Hip Hop na cidade, ela não compreendia a razão da marginalização dos outros elementos. A essa altura, já se encontrava envolvida com a cultura e como seu interesse abarcava o Hip Hop e não apenas o *rap*, já havia se aproximado dos grafiteiros e da grafiteira da cidade, causando ainda mais incômodo a ausência dessas pessoas no evento.

Mas aí eu já estava começando a me envolver com o *break*, e aí quando eu ia pro Encontro eu falava “uai”. Que eu já tinha começado a aprender sobre Hip Hop, o pessoal já tinha me falado “ó, é 4 elementos” bota fé? Aí comecei a descobrir a galera do *graffiti*. Primeiro a Pekena, depois conheci o Dorin... E poxa, eu ia pro Encontro, eu não encontrava essa gente. Eu não via gente, sabe? Eu queria... HIP HOP... bota fé? E não estava rolando esses eventos assim. E aquilo começou a me incomodar. E fora a questão das meninas irem pra ficar olhando. Quando eu entrei, eu fazia questão de ficar lá na frente, fazer várias coisas, e eu costumava ser jurada das batalhas. E aí começou a ter muita coisa doida, porque aí, mano, os meninos tinham medo de mim. Bota fé? (TIA, 2020)

Os conflitos decorrentes de sua inserção no “Encontro” emergiram, portanto, do incômodo da Tia em não ver presentes nos eventos as pessoas que atuavam nos outros elementos do Hip Hop; o fato de só acontecerem batalhas de sangue; a ausência de mulheres produzindo nesses espaços; o modo como tratavam as mulheres que frequentavam.

Até esse momento, o júri das batalhas era integralmente composto por homens e conteúdos machistas nas rimas eram constantes. Esse desconforto levou Tia a questionar ao organizador do “Encontro de MCs” o motivo de não ter presença feminina no júri. Foi a partir dessa tensão que Tamires, até aquele momento única mulher que rimava e frequentava o “Encontro de MCs”, começou a ocupar a posição de jurada – sendo substituída por Tia em determinadas ocasiões.

Durante o relato desses acontecimentos, não fica explícito o motivo da inserção de apenas uma mulher no júri. Mas, são passíveis de questionamento as razões que levaram a inclusão de uma mulher, tendo a outra ocupado a função de suplente. Isto é, as batalhas eram

protagonizadas por homens, os conteúdos rodeavam afirmações machistas e preconceituosas de modo geral e o júri, composto por homens, não considerava esse tipo de conteúdo em seus julgamentos. Essa é a razão da indagação da Tia com relação ao júri. Seu desconforto foi acatado com a incorporação de uma mulher, fazendo com que essa presença já entoasse se não a mudança, ao menos uma reflexão sobre essas rimas, porque o julgamento se apresentaria como denúncia pública, levando a questão não apenas para o *rapper*, mas para o público. Todavia, acrescentar uma mulher entre os homens que não se preocupam com essa avaliação não altera o resultado final. Por consequência, pode-se inferir que a inclusão de uma mulher foi um movimento paliativo, para suprir uma “cota” de mulheres.

A suplência da Tia no júri desencadeou conflitos. Os participantes das batalhas, com frequência, questionavam sua presença argumentando, como ela mesma conta, que “ela nem rima”. Essa acusação expressa, uma vez mais, como os pressupostos alicerçados na ideia de prática dos elementos como critério de pertencimento desencadeia a violência simbólica das relações de poder no campo.

Essas regras de funcionamento, executadas por agentes investidos de hábitos específicos, modela o espaço social, recortado por tensões e dominações definidos pela distinção das posições que o constituem. Diante disso, Tia entra na disputa pela composição do espaço e ocupação de uma posição quando passa a se dedicar aos estudos sobre poesia, rima e *rap*. Em suas próprias palavras, a disputa acontece ao “bater de frente” com os agentes que a questionavam. Enquanto jurada, avaliava as rimas usando como critério ofensas, direcionadas principalmente às mulheres e pessoas com deficiência.

Eu comecei a ser jurada, assim. Não tinha menina sendo jurada só que tinha machismo nas batalhas. E aí o Oldi¹² perguntou, falei “Oldi tem que ter mulher de jurada, véi. Não está dando certo isso não, mano”. Ai a gente colocou a Tamires algumas vezes, só que quando não dava era eu. E aí os meninos falavam assim “ela nem rima”, bota fé? Aí que que eu fiz: comecei a estudar. Mano, o primeiro que vinha e falava assim “ela nem rima”, eu falava assim, “que que é uma *punchline*, você sabe? Eu sei. Então talvez eu estou mais apta pra julgar do que você.” Sabe? Eu sempre fui afrontosa, assim. Sou muito boazinha, mas se pisar... [...] Aí eu comecei a criar treta, né? Foi quando eu comecei a julgar batalha que eu acho que minha treta com os meninos começou a apertar. Tá ligado? Eu não abaixava cabeça pra ninguém. (TIA, 2020)

Outra situação conflituosa aconteceu em razão do Dia Internacional da Mulher. As mulheres que participavam do movimento Hip Hop na cidade propuseram uma batalha com organização protagonizada por mulheres, no palco da PAC – local constantemente ocupado por eventos de Hip Hop –, no centro da cidade. Inspirada na “batalha do conhecimento”, que

¹² Oldi é MC, idealizador e organizador do “Encontro de MCs”.

acontecia em Niterói e era organizada pelo MC Marechal, sugeriu que o “Encontro de MCs” de Juiz de Fora incorporasse esse tipo de batalha ao evento, trazendo como argumento a não participação feminina nas batalhas de sangue. A proposição se justificava como atrativo para novos públicos. Essa nova modalidade de batalha acontece pela definição de um tema (geralmente social, político e/ou racial), e sobre esse tema, criam-se as rimas.

E na época todo mundo falava merda nas batalhas. Aí uma vez a gente resolveu fazer uma, as meninas, no dia internacional da mulher, uma batalha. Aí era a Brenda, Isa, eu, aí eu chamei a Vivvy pra apresentar [...] a gente fez no palco da PAC. E aí como eu já tinha visto na internet o Marechal fazendo batalha do conhecimento, eu propus isso pro Encontro. Porque isso me incomodava também. Além de ser só batalha, não ter os outros elementos ali, sabe? Não tinha, não rolava umas batalhas diferentes. Era só um atacando o outro todo dia. Não, não é que eu não gosto, tanto que eu ia, eu gosto. Só que porra, né? Vamos tentar atrair outras pessoas, até por exemplo, a Tamires, quando é de conhecimento ela rima, bota fê? Talvez mais meninas quando for de conhecimento vão rimar. Porque essa de ofender, sabe? Vai ver as meninas não estão na *vibe* disso, sacou? Aí a gente resolveu fazer no dia da mulher uma batalha de conhecimento, aí só mulher... a Vivvy apresentando, eu de jurada, a Amanda Messias que é DJ, a outra jurada, a Isa e a Brenda com os papéis, escolhendo o tema, a Isa tirando foto. Aí foi uma batalha do S. contra o F. [...] o tema era mulher negra na sociedade, bota fê? Aí... Mano... eles foram rimar. Nossa! “A mulher do samba, do carnaval”, só falaram coisa assim, moleque, bota fê? Aí foi a outra vez que eu peguei no *mic*, peguei tremendo porque era no palco da PAC, cheio de gente lá embaixo, aí fui votar, eu “gente, eu vou dar terceiro *round* porque não é possível que vocês só têm isso pra falar, véi, vocês só estão fazendo o que a mídia faz. Não! Mostra que vocês têm mais a oferecer, na moral” e devolvi o *mic*. Aí todo mundo êêê [palmas] [...]. Acho que era 2014, por aí, 2013/2014. (TIA, 2020)

Esse esforço de reunir mulheres para a produção de um evento “delas” tem sido um recurso alçado no campo das artes como forma de reivindicar a integração feminina em espaços negados e historicamente atribuídos ao masculino. Essa dificuldade de inserção tem gerado tendências estratégicas como tentativa de combate dessa exclusão e abertura de possibilidades e espaços para as mulheres, pela criação de eventos e circuitos direcionados a elas nas artes visuais, poesia, cinema, teatro, música etc. Compreendendo a disputa pela presença feminina, esse movimento de criação de possibilidades não está sempre carregado da ideia de feminismo, muitas vezes inibido nos discursos, mas presente na ação de busca por igualdade (HOLLANDA, 2018).

No Hip Hop essa “tendência” também aparece (MAGRO, 2003), como no relato da Tia sobre a batalha organizada para o Dia Internacional da Mulher. Além de ilustrar essa tomada das mulheres com o propósito de abrir espaço no campo para o reconhecimento feminino, também evidencia o machismo disseminado na cultura, materializado nas rimas da batalha e o embate levantado pela Tia ao conteúdo das rimas, não apenas apontando a reprodução de uma estrutura sexista, mas instigando os MCs a rimarem sob outra perspectiva, pela não reprodução de padrões da mídia e do senso comum, mas avançando na discussão do

tema. Esse apontamento da Tia é uma tentativa de condução do pensamento e da ação dos atores do Hip Hop para as questões de gênero como pauta política importante e que deve estar presente na ação artístico-política da cultura.

Rebeca Freire (2018), em livro, dedica um capítulo para levantar interpretações sobre o Hip Hop como espaço de contestação das convenções de gênero, pontuando

As hip hoppers descobrem nesse movimento, mesmo que majoritariamente masculino, uma “brecha” para as mulheres e sua pauta política, interessadas em utilizar o aspecto de protesto do movimento como um instrumento capaz de contestar as convenções de gênero (FREIRE, 2018, p. 41)

Situações como a relatada acima colocaram a Tia em uma posição de embate com o “Encontro de MCs”. Cada vez mais acirravam as disputas dentro do campo. Os princípios de compreensão e explicação convenientes àquele espaço social tomavam tons cada vez mais tensionados. Ela questionava a forma como se organizava o “Encontro” e suas prioridades enquanto coletivo; o destino dado ao dinheiro arrecadado pelo evento; o enfrentamento dos homens com relação às mulheres e sua inserção e posições sociais que disputava.

Aí foi que eu comecei a ter essas ideias, sabe? Porque eu estava batendo de frente com o Encontro também. Porque vendia as coisas no Encontro, não tinha um equipamento de som decente, não tinha outros elementos e eu trampando, empurrando carrinho de som no centro, porra, trabalhando pro bagulho e não via esse dinheiro, não via resultado nisso, sabe? Se era um dinheiro do coletivo. Isso começou a me incomodar, assim, e eu comecei a questionar e comecei a ser um pouco chata. E aí eu falei “mano eu preciso fazer evento” e aí eu já tinha entrado na pedagogia, aí eu falei “vou fazer isso em escola, mano” bota fê? [...] E comecei a ter essa ideia. Cheguei a comentar com o Oldi, o Oldi: “pô, boto fê”. O Encontro, no início, era parceria do EducArte, assim. Os meninos do Encontro botaram maior fê também e tal. (TIA, 2020)

Desde quando começou a frequentar o “Encontro de MCs” e o Coletivo “Vozes da Rua”, Tia já demonstrava seu interesse e disposição em se envolver com o Hip Hop e o movimento que acontecia na cidade, como a iniciativa de treinar *break*, que não foi adiante. As situações que via e vivenciava expressam a disputa do campo e os entraves que condicionaram sua inserção à criação de estratégias que implicavam na transformação do campo. Como expõe Bourdieu (1983a), quando novos agentes se apresentam reivindicando uma inserção, se estabelece uma disputa entre a ortodoxia dos já instituídos, que se veem ameaçados pela heterodoxia do novo e, portanto, valem-se de preceitos massivamente reproduzidos como a verdade do campo para sabotar ou subalternizar novos atores. Esse movimento corresponde ao que fez Tia, investindo em novas estratégias, pela criação e organização de projetos, dando início ao “Hip Hop nas escolas”, que se tornou o “EducArte” e depois o “HipHopologia”.

1.4 EducArte

O descontentamento da Tia resultava da falta de perspectiva de melhoria no trabalho empenhado. Em razão de toda uma série de problemas já expostos, ela acreditava, cada vez mais, ser o momento de ela própria organizar seus eventos. Por estar cursando a faculdade de pedagogia, teve a ideia de levar o Hip Hop para as escolas. Com a ideia na cabeça, mas sem saber por onde começar, Tia foi apresentada a um funcionário da prefeitura de Juiz de Fora que, à época, trabalhava no Conselho de Juventude com um projeto nacionalmente conhecido como “Poupança Jovem” e com o qual conversou sobre a ideia.

Esse funcionário da prefeitura convidou Tia para uma reunião do “Poupança Jovem”, apresentando-lhe a possibilidade de realização do projeto de Hip Hop nas escolas, construindo um elo cooperativo em benefício mútuo, porque o “Poupança Jovem” precisava gerar atividades para os alunos alcançarem a pontuação necessária e eventos de arte, como o proposto pela Tia, representavam um dos pilares de pontuação. Deste modo, foi-lhe oferecido apoio e parceria para efetivar a ideia, fazendo não só a conexão entre as escolas e o projeto, como fornecendo verba para os gastos com tinta, tapete, lanche e transporte.

Aí eu fiz uma reunião, eles me chamaram pra uma reunião, porque eles precisavam fazer atividade com os alunos pra eles pontuarem, porque pra ter o dinheiro tinha que pontuar e o que pontuava? Esporte, arte [...] que aí os alunos iam procurando atividades extraescolares pra participar, pra fazer. Aí eles me ofereceram apoio e parceria, eles iam fazer o caminho até a escola, assim, fazer a ponte, e eu ia levar a equipe. E aí a gente começou sem o dinheiro da Murilo Mendes, ninguém ganhava nada, mas eu tinha o dinheiro pra comprar as tintas, né, pros grafiteiros, comprar aqueles negócios do *b. boy* dançar e um ônibus pra levar todo mundo [...] Então, assim, eu não pagava, mas a galera também não gastava nada, porque tinha transporte, tinha lanche. E com isso a gente foi visitando várias escolas, assim, e aí tinha um show de *rap*, batalha de MC de sangue, batalha de conhecimento, *cypher* de *break*, *graffiti* [...] *cypher* é quando não é batalha, eles vão entrando e dançando, cada um entra e dança um pouquinho, é uma apresentação só que eles chamam de *cypher* isso. [...] Tinha sarau também, o Giovani está no EducArte desde o primeiro, porque quando eu fui montar esse projeto eu botei na internet quem queria participar [...] aí depois da reunião do Poupança eu vi que era possível, então a equipe tinha umas 30 pessoas, que foi o que dificultou até um pouco, numa parte. As reuniões, véi, eu marcava ali no CCBM, mano, era lotado de gente, e muita gente ia na reunião pra ficar brincando, aquela coisa de criança, sabe? Era uma equipe grande assim, era muito ruim por isso, umas opiniões meio tortas, era gente que ia pra azucrinar o rolê, e por ser mulher, sempre tinha um machinho pra brotar lá e querer pagar de pá, né. Mas em compensação tinha a Tamires, que sempre me defendia, assim, a Pekena, e o Giovani, né. Eu brincava, “a equipe do EducArte é mulher porque o Giovani é quase uma mulher” assim, brincando, zuando, sabe? E ele ficava feliz, ele “nossa isso é um elogio, obrigada” [...] porque era o único que, tipo, apoiava as meninas, sabe, parecia que ele era do clube da luluzinha mesmo, a gente deixou ele entrar. Ele era o único sensato, assim, da equipe, dos meninos, assim. Não o único, mas o mais sensato. Nessa época o E. participava menos, no HipHopologia, o M., o E. já participavam. No EducArte eles não participavam muito, eles iam num evento ou outro. Que são homens que eu gosto de trabalhar, que é o E. e o M. também. E aí as reuniões lotavam, assim. E aí eu botei na internet,

quem quis participar, entrou, mano. Só que não tinha dinheiro, só que nisso a gente visitou bastante escola, sabe? Ou, a gente... isso levou o Hip Hop, assim, pra muito lugar e com todos os elementos, né, porque acontecia tudo. E aí foi muito bom porque depois disso o Encontro começou a crescer muito também, sabe? (TIA, 2020)

Pelo relato, fica explícita a necessidade da atuação de um conjunto de atores que, em ação, dividem o trabalho para a concretização do projeto final. As pessoas que zombavam da presença de uma mulher à frente do projeto evidenciam, mais uma vez, a disputa de poder no campo, atravessado pelo gênero como argumento de deslegitimação da atuação da agente como compositora do Hip Hop.

A fase inicial do projeto é, portanto, marcada pela necessidade da cooperação para sua execução, pois os atores que se dispuseram a participar tinham o compromisso de comparecer nos eventos, que aconteciam uma ou duas vezes por mês, visitando diversas escolas.

Igual rolou treta com o Di, eu amo o Di, mas é a questão que eu acho do machismo enraizado ou do próprio ego das pessoas, né? Porque quando chega um novo que está fazendo, e os velhos não estão fazendo, eles se sentem ofendidos. [...] Apoiar esse novo que está fazendo, bota fé? [...] Quando começou no Poupança chamava Hip Hop nas escolas. O Di chamou [...] o Oldi pra conversar, [perguntando] quem era eu, porque Hip Hop nas escolas eles faziam há dez anos atrás, esse projeto era deles. [...] O Oldi falou “olha Di, eu vou conversar com ela, mas a gente pode mudar o nome do projeto, mas a gente vai continuar fazendo, não tem ninguém fazendo, sabe? Não tem patente pra isso, você não patenteou, então a gente pode fazer.” O Oldi meio que trocou uma ideia com ele e hoje em dia a gente é mó, pouco tempo depois eu fui lá no Di comprar tinta, depois que rolou isso. A gente trocou ideia, tipo assim, eu amo o Di. As primeiras tintas que eu ganhei foi o Di que me deu [...] o Di me fortaleceu a pintar. [...] Ele é o mentor mesmo do *graffiti*, sabe? Ele é o mais antigo que tá aqui em Juiz de Fora. Só que aí eles encresparam com isso, postaram na internet uma foto de 50 anos atrás, “o real hip hop nas escolas, olha aí galera [...] recuse imitações”. Aí a gente foi, a Tamires deu ideia EducArte, EducArte é muito melhor, aí virou o EducArte e o EducArte foi aprovado na Murilo Mendes. Mas aí rolou essa treta também sabe. Aí depois da Murilo Mendes foi muito bom porque todo mundo recebia, mas aí começou a brotar muita gente me procurando, né. E aí começaram a me criticar que eu não chamava, mas eu dava preferência para os que já estavam desde o início. Querem me chamar de injusta por isso, me chamem. (TIA, 2020)

À medida que o projeto crescia, cresciam também as críticas direcionadas à Tia. A coincidência do nome causou alguns desconfortos, inclusive sendo sugerido que o projeto acabasse, pois se tratava de uma cópia.

A procura de Di pelo organizador do “Encontro de MCs” que, embora parceiro, não era idealizador e coordenador do projeto, aponta para uma violência simbólica, atribuindo ao organizador do “Encontro” e não à Tia a legitimidade de produção e trabalho no Hip Hop, expressando, pelo reconhecimento de um agente em detrimento de outro, a permanência da dominação e a reprodução social sexista, que coloca o homem como detentor da posição de poder.

A presença da Tia em uma posição de poder como idealizadora, organizadora e coordenadora geral de um projeto, entendendo o Hip Hop como reproduzidor de modos hierarquizados na ocupação dos espaços e distribuição de tarefas, caracterizam as tentativas de deslegitimar sua importância dentro do Hip Hop porque ela não participava de nenhum dos elementos; era jurada de rima mas não rimava; encabeçava projetos mas não grafitava, não dançava, não tocava e não cantava. “Só organizava” é redução da importância do seu trabalho para o todo, porque os praticantes dos elementos eram homens em sua maioria, mas organizar projetos relacionados ao Hip Hop não era uma prática comum entre eles, exceto o “Encontro de MCs”, dedicado a apenas um elemento. Isto é, o apagamento de uma mulher em um âmbito social para manter os homens (majoritários praticantes dos elementos) como únicos legítimos sujeitos no Hip Hop.

É constante no discurso da Tia reclamar que não entendia por que as pessoas que estavam há anos no Hip Hop e que não realizavam projetos engajados com os quatro elementos não apoiavam os novos produtores e fomentadores interessados da cidade, gerando circunstâncias de disputa; o contrário do que ela acredita ser interessante, que é apoio e incentivo.

Em contrapartida, a estratégia de transformação e criação de novos espaços para que a presença feminina se apresente efetivamente ativa e empoderada no Hip Hop dá elementos para refletir sobre a luta por espaços criativos e artísticos para mulheres. A criação de um projeto é uma estratégia que propõe uma transformação no campo, mas que remete a aspectos de formação do mesmo. O posicionamento heterodoxo e subversivo, ao propor um projeto de disseminação do Hip Hop em todos os seus elementos, reivindica, de certo modo, um “retorno às fontes, à origem, ao espírito” (BOURDIEU, 1983a, p. 91).

A acusação dos homens, que detêm posições dominantes no contexto do Hip Hop em Juiz de Fora e no geral, presos à ortodoxia, incrimina o novo, o pretendente, de inabilidade com as regras que fundamentam o campo, como mostra acusação feita à Tia como pessoa que não executa nenhum dos elementos, ao mesmo tempo que impele a possibilidade de criação de novas posições por novos agentes, justificando que suas proposições já eram executadas e, portanto, ocupadas por agentes dominantes, os antigos.

Essas acusações, no caso específico, apontam como o gênero interfere enquanto categoria importante de rebaixamento das ações e ajuda a pensar nas formas femininas de inserção em mundos masculinos. O que explicaria a união de mulheres como tentativa de criar novos espaços onde o protagonismo remete a si mesmas. Esse tenso processo evidencia, ainda, a criação de novas convenções no mundo do Hip Hop, propondo uma nova divisão do

trabalho, como veremos a seguir pelas propostas de Tia de organização do projeto, mostrando a importância da dimensão de elos cooperativos (BECKER, 2010).

Ao mesmo tempo, o argumento da necessidade de união dos quatro elementos para que o Hip Hop se apresente como movimento cultural retoma a tradição e possibilita abertura de espaço para as mulheres, que têm dificuldades objetivas de inserção e legitimidade em todos os elementos, em função do machismo reproduzido nos ambientes de Hip Hop.

O “EducArte” era organizado a partir de comissões, com uma pessoa responsável por coordenar cada uma das atividades que o projeto oferecia: *graffiti* com a Pekena, MC com a Tamires, poesia com o Giovani, *breaking* com Stain e DJ com Pablo. Esses coordenadores tinham como responsabilidade escolher quem participaria em cada uma das modalidades e era quatro o número de participantes, por evento, em cada uma delas.

O projeto representava, para Tia, um grande compromisso com a cultura Hip Hop. Por isso, adotava não apenas a responsabilidade de, em todas as reuniões, lembrar a equipe do compromisso e da pontualidade, como da responsabilidade em trabalhar com crianças em eventos pagos com dinheiro público.

No ano seguinte, Tia tomou conhecimento de uma lei de incentivo à cultura na cidade, a Lei Murilo Mendes, e decidiu escrever e inscrever o “EducArte” nessa lei que lançava edital anualmente e contemplava diversos projetos artísticos de música, literatura, poesia, teatro.

E aí abriu edital da Murilo Mendes, aí eu resolvi escrever o projeto [...] eu descobri nesse ano, eu nem sabia que existia isso. Alguém me falou “por que você não escreve esse projeto que você faz” aí eu fui, escrevi, fui e entrou. [...] aprovou 28 mil. Não, 28 mil não, 22. O teto era 28, aprovou 22. E aí quando veio o dinheiro, aí começou a parte boa e parte ruim também, né? O dinheiro rola isso. Porque quando foi aprovado gente do coletivo Vozes da Rua passava por mim na rua, o G., que é *b. boy*, eles mandaram um projeto de *break* que não tinha sido aprovado no mesmo ano. O meu foi aprovado porque tinha todos os elementos, era em escola. Mano, era um projeto, não estou “ah, tirando onda”, mas era muito completo, cara. Sabe? Olha a equipe, eu levava um ônibus, sabe? Aí depois que aprovou, assim, uns dias depois, e ele me cumprimentava, eu trombei com ele na rua, falei “ei”, ele fez assim no meu ombro com o ombro dele, sabe? Um *b. boy* cara, tipo assim, um homem, tipo assim, olha o meu porte físico e olha o dele. Hoje em dia, nem sei, acho que se eu ver acho que ele até me cumprimenta normal, mas logo depois da Murilo Mendes rolou isso. Entendeu? Porque o projeto dele não foi aprovado. Né, e o da menina que chegou no Hip Hop há pouco tempo, porque eles me consideravam “pô, essa menina chegou ontem, que que ela está pensando?”, entendeu? (TIA, 2020)

Aprovado, o “EducArte” recebeu a verba que contemplava os gastos provenientes do projeto – materiais para os artistas que participavam, transporte e lanche – e que garantiam R\$70,00 pagos por evento, distribuídos igualmente entre todas as pessoas que participavam, independentemente da função que exercessem. A remuneração mudou a lógica que operacionalizava o projeto, trazendo ainda mais trabalho para a Tia e provocando uma

exponencial procura de pessoas interessadas em participar. Muitas dessas pessoas, inclusive, faziam-se presentes nos eventos ainda que não participassem, almejando inserção nas próximas edições, até mesmo por ser uma prática da Tia, enquanto coordenadora geral, substituir pessoas que não respeitavam as orientações decididas em reunião.

Só que aí depois do dinheiro começou a dar briga, né? Os eventos lotavam [...] de gente participando, aí uns iam sem receber o cachê, mas começaram a participar pra um dia receber o cachê, que era gente que nunca tinha ido ainda, entendeu? Aí começou a encher os eventos e aí o cachê começou a circular. [...] eu [era coordenadora] geral, né? Porque eu tinha que preencher mais de 20 cheques por evento. Nome por nome. Tirar cópia de todos os cheques pra eu comprovar depois, imprimir a folha de contrato que eles tinham que assinar no dia que recebiam o cheque. Então eu chegava no evento com um paçoco assim de folha, de cheque, bota fé? (TIA, 2020)

Vários episódios desagradáveis aconteceram durante a execução do projeto. Teve participante que, na porta de uma escola, em frente aos alunos e funcionários, declarou só estar ali pelo dinheiro, que “poderia rimar nada com nada e os R\$70,00 estão garantidos”, justificando ser essa a única razão para acordar tão cedo; teve quem entrou na escola com cigarro de maconha aceso; teve quem pixou um caminhão em frente ao evento – é uma espécie de consenso entre os *hiphoppers*, nas palavras da Tia, uma “regra social”, não pixar próximo aos eventos, pois esse tipo de ação pode “queimar” o evento e os grafiteiros participantes e, ainda assim, há sempre quem desrespeite. Uma sucessão de acontecimentos que Tia não deixava impune: levava para as reuniões, discutia as situações e excluía essas pessoas do projeto.

O microfone não é um objeto com o qual Tia se sente à vontade – ainda que durante sua infância e parte da sua adolescência o microfone tenha sido um instrumento presente, já que cantava na igreja –, usá-lo para se comunicar nunca foi a forma de atuação mais confortável para ela. Dedicava seu trabalho para o que acontecia fora dos holofotes, em suas palavras “eu tinha vergonha, não gosto, sabe? Eu sempre gostei de fazer tudo acontecer ali na minha, bota fé?”.

Seu desconforto e inabilidade com o microfone já eram velhos conhecidos de seus parceiros de Hip Hop. Nas ocasiões em que desempenhou a função de jurada nas batalhas, segundo seu próprio relato, já lhe era desagradável e só acessava o microfone nas situações em que não havia outra possibilidade. Ainda assim, Tia relata ocasiões em que o microfone foi usado para criar desconforto.

Durante a execução do projeto “EducArte”, uma pessoa atuava como responsável por apresentar brevemente o Hip Hop e seus elementos nas escolas. Em um sábado de evento, o Raxa – que atuava como um apresentador dos eventos – disse à Tia que, naquele dia, a

convidaria ao microfone para explicar o Hip Hop. Como ela não gosta de microfone, disse que não participaria, o que de nada adiantou. Logo que o evento começou, Tia se dirigiu à cantina e enquanto tomava um café, Raxa a convocou ao microfone. Ela já havia avisado que não falaria, negando mais uma vez de longe, fazendo sinal com a mão. Em seguida, Raxa fez com que a escola inteira chamasse por seu nome, criando um constrangimento para que não houvesse possibilidade de recusa, como de fato aconteceu. Ela desceu o pátio e quando chegou junto ao Raxa, antes de passar o microfone para ela, disse “sabe o que a Tia veio fazer aqui? Nada! Porque ela não faz nada” e entregou o microfone para outra pessoa seguir com a apresentação.

Essa situação gerou tamanho constrangimento que fez com que Tia fosse, pela primeira e única vez, embora do evento antes do término, levando consigo todos os cheques, “se eu não faço nada, ninguém vai receber hoje”, conta. Depois disso, chegou a se queixar da situação com diversas pessoas, inclusive mulheres, mas a maioria delas atribuiu o acontecimento a uma “brincadeira”. Descreditavam da gravidade que deu ao acontecimento, em suas próprias palavras, “eu saí como a louca, sentida”.

Teve gente que falou “ah é picuinha que vocês ficavam, não leva... Não é machismo não” sabe? Mesmo que fosse picuinha, mano. Eu não fazia nada? Eles só iam no dia, eu ficava o mês inteiro nessa função, mano. Imprimir cartaz, marcar com a escola, passar nas salas antes do evento. Eu ia na escola nos turnos, ia de sala em sala convidando. E essa galera só ia no dia, bota fé? (TIA, 2020)

O acúmulo de incômodos e constrangimentos caminharam para uma saída conturbada do “EducArte”, carregando acusações como “grossa” por parte da equipe. Todas as tensões narradas por ela, a hierarquização dos papéis, as disputas pelas posições e a violência simbólica recorrente marchavam juntas em direção ao seu afastamento. Porém, apesar de todas essas situações relativas ao campo, Tia tinha papel indispensável na operação do projeto. Mesmo com a disputa e a deslegitimação constante que sofria como mulher e como *hiphopper*, sem ela o “EducArte” parecia não ter força suficiente para caminhar.

Exemplo disso é um episódio acontecido antes do fim do projeto. Por motivos pessoais, Tia precisou se afastar das funções que desempenhava no “EducArte”, portanto propôs ao grupo uma pausa de dois meses, o que acarretaria no reagendamento das escolas que ela mesma faria. Essa proposta foi levada para votação, qual seja, o “EducArte” continua ou interrompe por dois meses? O resultado não foi unânime, mas a proposta de pausa foi vitoriosa, sendo defendida por aquelas mesmas pessoas que Tia mencionou como sensatas dentro do projeto, apontando a impossibilidade de mantê-lo em prática sem a participação da Tia, pois ela era a principal responsável por questões burocráticas – função menosprezada por

membros da equipe que não reconheciam a importância e a necessidade do seu trabalho. Durante entrevista ela desabafa: “ser tão democrática assim não é legal, tem gente que tá pra azucrinar mesmo, sabe? Quando é um projeto assim, mano, tem que ter os que estão à frente de cada coisa e você pode escolher sim. Panelinha? Foda-se!”

Sobre o pagamento de R\$70,00 dividido igualmente entre todos os participantes, incluída ela mesma, Tia expressa seu descontentamento com a própria iniciativa de remunerar todos com a mesma quantia. Conta que, se fosse hoje, estabeleceria o pagamento sob outros critérios porque sua função no “EducArte” exigia um trabalho muito maior e sua importância era fundamental, já que quando ela não teve mais condições de seguir na função de produtora, organizadora e coordenadora, ninguém manifestou disponibilidade de continuar com o projeto e nada semelhante foi criado para ser submetido à lei de incentivo à cultura.

As situações de desconforto narradas por Tia têm início com sua entrada no Hip Hop de Juiz de Fora e percorrem toda a sua trajetória nesse campo, inclusive durante a execução do “EducArte”, relacionadas principalmente à insatisfação com a falta de reconhecimento do seu trabalho, às tentativas de excluí-la do Hip Hop por não executar nenhum dos elementos e à falta de comprometimento de participantes com o projeto. Essas ocasiões são lembradas e relatadas durante toda a entrevista de 15 de março, o que evidencia o protagonismo que esses desconfortos tomaram em sua trajetória. Às vezes o assunto do relato escorre para outros caminhos, mas volta e meia alguma história é lembrada e retomada por ela, que narra boa parte do tempo sem exaltação, mas em tom firme pontuando a gravidade de tudo.

Lembra ainda de um sábado de “EducArte” quando uma discussão se arrastou, dentro do ônibus, durante todo o trajeto entre a escola e o local de encontro da equipe. O assunto da briga não é explicitado no relato, mas conta como Raxa, mesma pessoa que colocara Tia em situação constrangedora em outro momento, chamando-a ao microfone para dizer que ela não fazia nada diante de toda a escola, começou a discutir com ela e, quando o ônibus finalmente estacionou e todos os participantes desceram, todos eles assumiram a posição de espectadores até que, como ela conta, ele “cresceu” pra cima dela e Tamires, coordenadora de MC do “EducArte”, agiu na tentativa de defendê-la, entrando na frente de Raxa e afrontando-o, gritando “tá ficando doido? Chega pra trás aí”, dando fim à briga.

Essa narrativa elucida o ápice das experiências conflituosas vivenciadas por Tia, culminadas em uma tentativa de violência física e ação intimidadora de um homem muito mais alto do que ela e que usa dessa vantagem para impor à força o poder disputado. Esse foi o ponto final da Tia, que optou por abandonar o projeto nas escolas depois de, como conta, fazer um balanço e concluir que a forma como o conduziu não teve benefícios suficientes que

justificassem a continuação. Entretanto, sua vontade de continuar organizando projetos dedicados ao Hip Hop não dissolveu. Durante 2016, afastada das funções de produção, dedicou-se ao *graffiti*, como será exposto no próximo capítulo. Em 2017, optou pela criação de um novo projeto, com outra organização e uma equipe menor e mais bem articulada. A ideia já estava assentada em sua cabeça e coincidia com os períodos finais da graduação em pedagogia. Mirando no horizonte a tentativa do mestrado, uniu o “útil ao agradável” com a criação de um novo projeto, sem perder a perspectiva da educação. Nomeou a nova ideia como “HipHopologia”.

1.5 HipHopologia

Entre o fim do “EducArte” e o início do “HipHopologia”, o ano de 2016 marcou sua entrada no *graffiti*. Foi também o ano de conclusão da graduação em pedagogia e a participação no processo seletivo do mestrado em Educação na UFJF. A vontade de pôr em prática outro projeto caminhava junto do projeto de mestrado, também intitulado “HipHopologia”. Aprovada e já cursando o mestrado, em 2017 Tia foi convidada pela universidade a compor a programação cultural “Domingo no campus” e, nesse momento, viu a oportunidade de dar vida às ideias que alimentava desde sua saída do “EducArte”.

Quando o dinheiro acabou eu resolvi não fazer mais na escola, diminuí a equipe. Aí, véi, eu não continuei mais com o EducArte. Porque foi um monte de coisas assim, dessas que eu estou te contando, sabe? Aí a UF [UFJF] me chamou lá, através de L., que era do DCE, que eles queriam fazer uma atividade no Domingo no Campus e o DCE participou dessa reunião [...] e L. me conhecia. Aí ela falou “conheço essa menina, ela estuda aqui, ela faz uns trabalhos”, aí fiz a reunião com a UF e consegui dinheiro também. [...] Aí foi pela UF, só que acontecia na UF de manhã, não tinha muito público, assim, porque era domingo de manhã, sabe? E por ser na UF assim, né. É um espaço que a galera às vezes não é muito a fim de colar, sabe? E às vezes, pra maioria, fica longe, igual os outros criticavam o Oldi de fazer no centro, mas o Encontro de MCs conseguia reunir a galera da quebrada tudo, sabe? É mais fácil você colar no centro, você sai do trampo. [...] como que critica isso? Não estou falando que não tem defeito, mas isso não, mano, conseguia reunir um montão de gente, sabe? (TIA, 2020)

Com a alteração e redução da equipe, Tia não narra, durante o relato, conflitos semelhantes aos que aconteceram no “EducArte”. A experiência anterior mudou seu entendimento sobre as práticas mais eficientes de organização de projetos, como é percebido pela fala concluída com “panelinha? Foda-se!”. Além disso, a saída do ambiente escolar também interferia na logística do projeto.

Só que o HipHopologia foi bom, sabe? A gente fez uns eventos maneiros, porque fez o *graffiti* lá, né? Nunca tinha feito *graffiti* lá na praça cívica, foi o HipHopologia.

[...] eu parei de pagar todo mundo que rimava. Eu comecei a usar, bom, já que eles mostraram que eles eram assim, que quando tem o dinheiro eles fazem de qualquer jeito, eu comecei a pegar o dinheiro e reverter em premiação. Sendo assim, eles colavam pra ganhar o prêmio e batalhavam com vontade pra ganhar o prêmio. Me forçaram a isso, sabe? Então, era R\$200,00 de prêmio e eu mandava fazer um troféu, então a galera gostava de ir pra batalhar [...] Aí a gente fez batalha do personagem, que era tipo assim, Faustão contra o Bob Esponja. A criançada adorou, porque eu via que ia muita criança, ia muita criança, então eu comecei a adaptar algumas coisas. [...] O Aneg fez uma oficina de *graffiti*, a gente pregou lona naqueles negócios que a gente pintou, galera sentou ali no chão, depois cada hora um ia lá com *spray* fazer, o Aneg foi ensinando tudo. Então a gente começou com umas coisas diferentes, entendeu? Fazia umas gincanas, trava língua com as crianças de rima. [...] Eu comecei a inventar essas coisas por causa do público, sabe? (TIA, 2020)

O conflito maior vivenciado pelo “HipHopologia” não foi protagonizado por atores que compunham o projeto, mas pela instituição que sediava e patrocinava. Quando perguntei sobre como ela organizava o projeto, se havia convidado as pessoas que já trabalhavam com ela no “EducArte”, ela respondeu.

É, chamei alguns pra serem coordenadores. Só que aí nesse era o Aneg, no HipHopologia, porque a Pekena já estava pintando menos também [...] as pessoas vivem fases, né? E aí o Aneg era coordenador, a Tamires, o Giovani, né? Não tinha como, Tamires e Giovani. E aí eu coloquei, porque no EducArte o DJ era o marido da Pekena, o Pablo. Aí no HipHopologia já era o Everton, o Stain no *break*, que era o mesmo do EducArte. E o Marcelinho, que apresentava. Que aí o Raxa não entrou mais, né? Era o Marcelinho, o Marcelinho sempre me respeitou, sabe? Pergunta as coisas. Ele até brinca comigo no mic mas sem aquela coisa, assim [...] sem ser ofensivo, sabe? [...] Mas o HipHopologia também foi legal. (TIA, 2020)

O “Domingo no campus” era um evento que acontecia uma vez por mês, nas manhãs de domingo, no campus da UFJF. Perto dos jardins, na praça cívica, havia diversas atrações e correspondia a um momento recreativo. Nos fins de semana, o campus transforma-se num espaço habitado menos por estudantes e mais pela população da cidade, principalmente quem mora nos arredores. É um ambiente frequentado por famílias, majoritariamente de classe média, que vão com seus carros até a universidade em busca de lazer.

O público frequentador destoava do público do Hip Hop, que se manifesta principalmente com a periferia, e não é um espaço comumente acessado por essas pessoas, elas não gostam de “colar”, como Tia pontua. Então, o projeto já se mostrava modificado. Embora sem perder a perspectiva de ensino e popularização do Hip Hop, como o próprio nome já entoa, a organização do “Domingo no campus” começou a cobrar do “HipHopologia” uma postura amena, inconsistente com a origem e propósito da cultura, que faz uso de expressões artísticas para contestação, intervenção.

Só que aí acabou que a UFJF queria que a gente mudasse muito nosso jeito de ser, sabe? Estava querendo que eu mudasse, transformasse pra um “Hip Hop legal para

as pessoas que frequentam aqui”, sabe? [...] Aí quando foi pra mandar o dinheiro [novo orçamento para renovar o projeto], eu mandei um dinheirão, mano. “Ah! quer saber? Eles estão vetando a gente em tudo, véi”. Mandei cachê alto, eles falaram “com esse cachê não tem como bancar”. Era R\$10 mil, é pouco. Aí eu falei assim, “ah então não tem como a gente fazer”. Porque já estava chato lá, mano. Eles queriam que a gente botasse o som baixinho, pra não atrapalhar [...] como que você quer um negócio desse num evento assim, mano? Sabe? Ficava controlando qualquer coisa, tudo que a gente ia falar, tinha que, sabe? Estava chato pra caramba! Aí foi desanimando [...] Coincidiu de acabar o HipHopologia, acontecer aquilo tudo, e aí por isso que eu parei. (TIA, 2020)

O descontentamento com as exigências da universidade, simultâneo ao que Tia narra como “aquilo tudo” – uma experiência traumática como aluna de mestrado¹³ –, fizeram com que Tia pusesse fim ao “HipHipologia”. Desde então, fim de 2017, ela não teve mais envolvimento com criação e organização de projetos. A proposta do “HipHopologia” permaneceu, de alguma forma, viva. Em outubro de 2018, Tia criou um grupo de *WhatsApp* chamado “HIPHOPOLOGIA grupo de estudos”, no qual fui convidada a participar e portanto componho. Nesse momento o grupo movimentou algumas discussões sobre Hip Hop, práticas pedagógicas e políticas e promoveu uma roda de conversa, na qual estive presente, com apresentação do documentário “Sabotage: Maestro do Canção”, realizado no Teatro João Carriço, no centro da cidade, e administrado pela FUNALFA (Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage). Essa ocasião contou com a presença de vários atores do Hip Hop juiz-forano, além do público interessado. Foi uma experiência interessante e Tia foi aclamada pela iniciativa e por sua atuação no movimento cultural da cidade. Todavia, embora o grupo ainda exista na rede social, as proposições e debates foram reduzidos e gradativamente tornou-se um grupo silencioso e esquecido.

É importante considerar que entre o “EducArte” (2014 e 2015) e o “HipHopologia” (2017), durante 2016 Tia não teve atuação em projeto. Esse ano não dedicado à produção de projetos é marcado por sua entrada no *graffiti*. Conhecer Aneg em 2015 e se relacionar afetivamente com ele em 2016, foi fundamental para sua dedicação ao elemento, pois com ele passou a vivenciar o cotidiano do *graffiti*¹⁴.

Os anos anteriores, como vimos, marcados pelo protagonismo de Tia em microprocessos de disputas de poder, conquista de posições e consequente invenção de lugares, possibilitaram, através desse espaço criado, abrir portas para novos atores. A inserção feminina, nesse contexto, emergiu com a proposta da Tia de nova modalidade de batalha no

¹³ Essa experiência, que na realidade trata-se de um assédio, será apresentada no próximo capítulo e é um ponto importante de sua trajetória, como veremos adiante.

¹⁴ Quando Tia conheceu Aneg, ele já era grafiteiro. Atuante no ambiente desde o início dos anos 2000, manteve-se afastado por alguns anos e em 2015 retoma a vivência com o *graffiti* e o Hip Hop. No meio desse retorno, ele e Tia se conhecem.

“Encontro de MCs” junto ao evento do Dia Internacional da Mulher e com a produção de projetos que expandiram as práticas do Hip Hop em todos os elementos e para além deles, elegendo mulheres para ocupar funções importantes e de destaque.

Esse percurso criou condições para que, em 2016, ela iniciasse outra prática com possibilidade de afirmação como grafiteira. Nesse momento, Tia já tinha criado um conflituoso lugar no Hip Hop como educadora e produtora e, em parceria com um homem já conhecido no ambiente de *graffiti* da cidade, com o qual produziu junto, acessou o *graffiti*. Além disso, ele já compunha uma *crew*¹⁵, que Tia também passou a compor poucos meses depois do início da prática.

Durante o “HipHopologia”, como foi exposto, Tia mudou algumas táticas de atuação e organização de eventos a partir do que aprendeu com a experiência anterior, o que pode se correlacionar com a não menção de situações desagradáveis e conflituosas entre os participantes no segundo projeto. No “HipHopologia” ela já havia desbravado percalços e reagido à ação conservadora dos então dominantes. Quando ela se insere sem aceitar a posição subalterna, essa disputa cria outros espaços e, portanto, no “HipHopologia”, ela já está ocupando esse novo lugar. Além disso, nesse segundo projeto, sua atuação é expandida. Além de educadora e produtora, passa a ser grafiteira e participa de um painel do projeto como tal.

Marcados esses pontos, cabe considerar que, a começar de 2016, sua atuação artista se consolida e, à vista disso, considerando que produção visual é ação e constitui realidade, faz parte de uma trajetória que também deve ser contada com a visualidade. Portanto, o capítulo que segue dedica-se à leitura do material visual, que se apresenta como fundamental na trajetória de Tia, pois, com o fim do “HipHopologia”, sua atuação em projetos finda, mas sua produção visual, iniciada em 2016, permanece forte dentro do Hip Hop juiz-forano, como veremos.

¹⁵ *Crew* ou gangue é um grupo de pessoas que atuam coletivamente na prática de elementos do Hip Hop. Esse nome é atribuído principalmente aos grupos dos elementos *break* e *graffiti*.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÃO ARTISTA PELO GRAFFITI E PELA ILUSTRAÇÃO

Lilia Schwarcz (2014) salienta o “imperialismo” dos documentos escritos presente nas ciências sociais. Ao colocar a palavra como fonte primordial de pesquisa na investigação social, transporta outras fontes fundamentais para uma posição secundarizada, tornando-as complementares. As imagens, nesse contexto, cumprem um papel decorativo ou servem de exemplo para conclusões já desenvolvidas com e no material textual.

Esse uso conservador das imagens pode ser exemplificado quando colocadas em apêndices no fim de textos e livros, simbolizando a não necessidade de explicações dedicadas a elas – seus contextos, recepção, circulação e origens sociais. Mostrando que o tratamento dado às imagens não permite sua interferência direta nos trabalhos. Destinadas ao prazer visual, podem ser alocadas no final das obras e não como parte fundamental na produção de análise e conhecimento. É prática comum categorizar essas fontes como documentos de menor seriedade, o que acarreta no irrisório trabalho de referenciá-las com os dados que compõem a descrição de imagens enquanto documentos visuais. Essa discussão estende-se aos estudos de arte e fica evidente, por exemplo, em catálogos, onde o texto não se relaciona com a imagem, que cumpre apenas o papel ilustrativo.

Em paralelo ao uso conservador das imagens, apontado por Schwarcz (2014), emergem novas possibilidades documentais que transgridem as bases textuais, produzindo conhecimento ao analisar objetos da cultura material como peças de teatro, imagens de jornal, caricaturas, cartazes e fotografias. Todavia, esses materiais continuam a ocupar uma posição secundarizada, numa espécie de hierarquia das fontes.

A autora aponta, então, para um recurso a ser utilizado na análise do presente trabalho: a leitura de imagens, “em sentido paralelo ao que destrinchamos um documento amarrotado, um texto clássico, um documento cartorial, uma notícia de jornal” (SCHWARCZ, 2014, p. 392), ao esmiuçar as imagens enquanto documentos que possibilitam a construção de concepções. Qual seja, a produção de percepções, costumes e representações. Como elementos em movimento, dão imagem à teoria, pautando-a enquanto formadora de representações de modo processual e relacional, incluindo cultura política, valores, imaginários, realidade e intercâmbios nesse processo (MITCHELL, 2009 apud SCHWARCZ, 2014).

As imagens têm, nesse sentido, uma relação ativa com o contexto, proporcionando a seleção de registros de realidade ao formar percepções coletivas e criar conceitos, mais do que o simples registro imediato de um momento. Portanto, possuem autoria, agência e tempo e não posições neutras e naturalizadas.

Tratando sobre as artes, cabe ressaltar sua prática de autorreferência em oposição à mera representação visual do real. As produções visuais têm capacidade de refletir sobre si mesmas e as interferências recebidas de outras.

Além do mais, artes visuais são “sistemas de signos”, formados por convenções que os quadros, fotografias, objetos escultóricos, monumentos arquitetônicos carregam como formas de “textualidade” e de “discurso”. Teríamos assim como que “avenidas de referências” quase formalizadas em sistemas de notação, convenções figuradas, alfabetos, caligrafias, caracteres e uma série de unidades de significados bastante estabelecidos e “legíveis”. (SCHWARCZ, 2014, p. 396)

Para desenvolver uma análise social da arte, na qual o material trabalhado são produções já finalizadas e com poucas possibilidades de reconstrução desse processo, o primeiro contato pode levar a um estranhamento que desvincula a imagem de seu contexto. Esse estranhamento torna a descrição do pesquisador uma representação do que se pensa sobre a imagem ou a representação dela e não a imagem em si. Isso decorre de uma construção narrativa habituada a achatar e direcionar a narrativa para um sentido único. Para tanto, é fundamental a leitura das imagens não condicionada exclusivamente ao momento ou ao interesse do pesquisador, mas com capacidade de abrangência em todas as interferências que a produção de uma imagem evoca, desconfiando das aparências e compreendendo o modo de ver próprio da imagem, qual seja, mais do que olhar, é preciso ler as imagens (SCHWARCZ, 2014).

É necessário dedicar-se ao “jogo complexo de visualidades, com seus aparatos, discursos, corpos e jogos de figura” (SCHWARCZ, 2014, p. 396) e a problematização da experiência visual pensando o espectador, a recepção e possibilidades de decodificação e interpretação, ao considerar a relevância da dimensão social constitutiva e presente nas imagens.

Quando presas a uma interpretação, as imagens são colocadas enquanto registros de verdade. Contudo, para compreender uma imagem, há necessidade de considerar as condicionantes sociais de sua produção, circulação e recepção bem como a história de quem as produz e o que se propõe com sua produção. Atentar-se aos critérios para a seleção do que registrar e as políticas de favorecimento e esquecimento são cruciais para a compreensão da produção social das imagens, assim como as historicidades presentes e em disputa, a relação

entre seu produtor e as convenções de seu contexto. Isso permite refletir sobre a possibilidade de criação de novas realidades, “pequenas agências, estratégias de reconhecimento e pertença mediadas pela imagem” (SCHWARCZ, 2014, p. 420).

O que interessa, nesse caso, é a recuperação de intenção e causa que orientam a produção de um trabalho visual e o resultado disso. É exatamente o recurso da leitura da imagem sustentada por fontes outras que possibilitem o contraste interpretativo com elementos pertencentes ao contexto e à história, considerando que “situar não implica tão somente localizar o contexto político em que a obra foi produzida, mas também enfrentar as convenções artísticas que formaram e informaram o autor” (SCHWARCZ, 2014, p. 421).

Logo, se a arte não somente expressa, mas constitui realidade (GEERTZ, 1999), faz-se necessária a decomposição dos aspectos colados à produção artística de Tia, a fim de compreender essa constituição. Por se tratar de uma linguagem, e mais especificamente, de linguagem visual, o uso da cultura visual torna-se relevante como meio investigativo de dissecação dessa realidade produzida.

Para esmiuçar as correlações entre o material visual e a trajetória de vida, os materiais utilizados para produção de análise correspondem às imagens de *graffitis* e ilustrações de Tia e seus relatos de trajetória narrados em entrevista e conversas ao longo do último ano, além da minha experiência acompanhando pessoalmente seus processos desde 2016, como conto na Introdução. O que demanda tanto o uso da história de vida enquanto método de produção de dados e análise, quanto da cultura visual e sua área disciplinar estudos visuais como campo investigativo.

Apoiada nas reflexões de cultura visual propostas por Ricardo Campos (2012), tratando esse campo de investigação recente de tendência multidisciplinar enquanto programa, alicerçado nas questões referentes à “natureza construída do olhar e das formas de expressão e comunicação visual” (CAMPOS, 2012, p. 20), preocupo-me com a análise dos processos sociais, colocando em perspectiva a imagem e a visão a partir do detalhamento de recortes históricos, culturais e sociais onde se assentam as produções imagéticas.

Composta por uma tríade de definição, a cultura visual configura-se 1) identificando um horizonte investigativo de fronteiras flexíveis, isto é, como uma grande área de estudo que acolhe investigações das mais diversas áreas humanas e artísticas preocupadas em “entender a imagem, o olhar e a visualidade enquanto construções humana, social e historicamente situadas” (CAMPOS, 2012, p. 21), qual seja, o que o autor categoriza como subárea da cultura visual, os estudos visuais.

Também 2) como horizonte particular da produção cultural, composta por linguagens e bens de natureza visual, o que significa compreender a constituição de uma cultura visual (de uma comunidade ou povo) a partir de gramáticas visuais e suas formas de comunicação – além das criações gráficas e pictóricas – e pelas relações sociais, culturais e simbólicas contidas no fabricar e partilhar de bens visuais.

A tríade se conclui com 3) o uso da cultura visual como adjetivação na condição contemporânea das sociedades mergulhadas no “reino da imagem”, seja pelas diversas formas de produção audiovisuais, como pela publicidade e consumo, promovendo uma estilização e estetização da vida cotidiana.

A partir desses elementos, torna-se possível, na imagem e na comunicação visual, localizar formas diversas de criação e exposição de narrativas como modos de atribuição de sentido simbólico sobre o mundo. Com entendimento categórico de cultura visual como subuniverso circunscrito em um universo cultural passível de exploração, os estudos visuais, enquanto área disciplinar da cultura visual, caracteriza-se enquanto território de investigação (CAMPOS, 2012).

Assim sendo, essa esfera particular da cultura, construída e partilhada por um coletivo, torna-se um sistema que modela, cultural e historicamente, os modos de visão e representação do mundo em que se insere, preocupada não somente com os processos inscritos na produção, mas também nas relações que se estabelecem no âmbito do visível e suas particularidades. Por isso, quando é proposta a compreensão em um recorte social, são centrais indagações sobre quem olha, de que modo olha e o que olha (CAMPOS, 2012).

Essas indagações são fundamentais devido a discrepâncias que, presentes no campo da visibilidade, são reprodutoras de posições diferenciadas no campo social que definem quem pode ver, quais tecnologias quem vê dispõe e como são construídas as representações visuais sobre quem ou o quê, desvelando inclusive quem é visto e porque é visto, relacionando-se diretamente com o poder simbólico e material, expressado nas relações estabelecidas no campo do visível (CAMPOS, 2012).

A cultura visual compõe-se, logo, de processos de produção, circulação e recepção de bens visuais, bem como dos agentes e objetos inseridos nesses processos. Uma dinâmica referente à velocidade de transformação dos seus agentes, dos processos tecnológicos e forças de poder determinantes das relações de cooperação e conflito.

Em suma, a cultura visual, pode ser entendida, em primeiro lugar, como um *repositório visual* associado a contextos colectivos particulares, onde determinadas linguagens e signos visuais são elaborados e trocados; em segundo lugar, como um *modo de apreender e descodificar visualmente* a realidade, tendo em consideração a

natureza cultural e psico-social da percepção e cognição; e, em terceiro lugar, como um *sistema composto por um aparato tecnológico, político, simbólico e económico*, enquadrado num horizonte sociocultural e histórico mais amplo com o qual convive, que ajuda a moldar, tal como é por este configurado. (CAMPOS, 2012, p. 24)

Em paralelo ao plano de informação visual, a oralidade transportada para o texto para fins da produção acadêmica tem seu conteúdo, em rigor, raramente conservado estruturalmente intacto para a leitura de outra pessoa além de quem a utiliza na pesquisa. Esse material é, junto das imagens, ponto de partida para a elaboração de um outro produto, qual seja, a pesquisa propriamente dita. O material coletado em conversas e experiências que estabeleci com Tia e com outros agentes que transpassam sua trajetória encontra-se diluído no texto. Não em sua transcrição literal, mas incorporado conforme são abordadas questões e reflexões. Sobretudo, esta pesquisa se apoia na temporalidade narrativa apresentada por Tia, sendo os usos atribuídos ao conteúdo desses materiais desenvolvidos com “o imaginário da voz, da presença, da proximidade, a ideia de uma ‘verdade’ – da vida, do acontecimento – que o diálogo, em suas inúmeras acentuações, seria capaz de restituir” (ARFUCH, 2010, p. 242).

Pensando especificamente a entrevista, amiúde utilizada por uma série de disciplinas e também nesta pesquisa, principalmente por elucidar experiências e a temporalidade de uma trajetória já conhecida por mim, essa ferramenta possibilitou a relação entre etnografia e autobiografia, a inserção da subjetividade de quem pesquisa como mais uma personagem no emaranhado de trocas de mundos, saberes, culturas que acontece durante uma pesquisa. A pesquisa oral, nessa perspectiva, opera por uma “democratização”, horizontalizando a relação entre pesquisado e pesquisador, para que o segundo não seja apagado pela massividade dos dados (ARFUCH, 2010).

Pela importância dos registros de experiências dos sujeitos – auge biográfico, retomado nos anos 1970 e presente até hoje –, esse movimento decorrente da tentativa de desmistificar um “lugar sagrado” atribuído à neutralidade e à objetividade abriu portas para uma “paixão pelo ‘ao vivo’, pela proximidade, pelo contato, pela ‘palavra viva’ dos protagonistas, célebres ou comuns, que se manifestara nos âmbitos da pesquisa social” (ARFUCH, 2010, p. 248).

As possibilidades que os relatos de vida dispõem os tornam fundamental na criação de conhecimento e a dinâmica interativa tende a se concluir no processo de análise. Qual seja, a relevância se dá pela possibilidade de “*conhecer, compreender, explicar, prever* e até *remediar* situações, fenômenos, dramas históricos, relações sociais, a partir das narrativas vivenciais, autobiográficas, testemunhais dos sujeitos envolvidos” (ARFUCH, 2010, p. 250), criando espaços valorativos de vozes marginalizadas, silenciadas, mal ouvidas.

Democratizando, pelo reconhecimento das culturas populares, o lugar do sujeito na história, não restrito às peculiaridades de um sujeito específico, mas abrindo possibilidade para um amplo sentido do discurso social.

Essa “democratização da palavra” abre espaço para a voz do outro como dado e testemunho de uma realidade e ainda possibilita a recuperação da memória de um povo, uma cultura. Disso, faz-se necessário destacar que essa recuperação não acontece de forma harmoniosa ou diacrônica, posto que contradição e antagonismo são modos próprios do ser social e a história e a memória são partilhadas por diversas vozes. Existem fragmentariamente. Mas, sobretudo, põem luz em questões que, de outro modo, não seriam conhecidas. Tratando genericamente da inserção feminina em mundos de arte masculinos, e neste caso, das disputas invocadas pela entrada de uma mulher no Hip Hop, este capítulo, em particular, discorre sobre o desenvolvimento de uma atuação artística, dedicada ao *graffiti* e posteriormente à ilustração.

Portanto, a tentativa de criação de diálogo entre planos de informação, que expressa o caminho deste trabalho, apresenta-se neste capítulo acessando o visual, considerando-o importante constituição de realidade como possibilidade de acessar a trajetória e, portanto, contá-la, combinado à oralidade que permeia meus encontros com o sujeito da pesquisa e com o universo Hip Hop de Juiz de Fora. A palavra, enunciada por Tia, em diálogo com outras vozes, corrobora para a compreensão da vida social. A imagem, isto é, a produção visual, atua como contraste interpretativo, pois por agência, tempo e autoria próprias é também discurso dotado de história, contexto e condicionantes sociais e possibilita, em diálogo com a palavra, explorar análises e concepções.

É importante considerar que histórias de vida agregam características de “uma sensibilidade, um ritmo e uma urgência dramática” que a aproxima, na escrita, de textos ficcionais (BECKER, 1993). O que não retira a legitimidade da história de vida, tendo em vista que suas proposições caminham em direção à fidelidade do relato da experiência e à interpretação desse sujeito no contexto em que se insere.

Desta forma, com a intenção de realizar uma história de vida pela criação de diálogo entre planos de informação, pretendo garantir a abrangência do que pesquiso, sem desconsiderar fatos e/ou acontecimentos que tenham relevância para preservação das “regras do jogo” (BECKER, 1993) de coerência da narrativa e dos fatos, sem perder de vista o valor da “história própria” de Tia, pessoa que a conta.

O caráter peculiar dessa estratégia pode ser justificado, nas palavras de Becker, em razão de a história de vida

atribuir uma importância maior às interpretações que as pessoas fazem de sua própria experiência como explicação para o comportamento. Para entender porque alguém tem o comportamento que tem, é preciso compreender como lhe parecia tal comportamento, com o que pensava que tinha que confrontar, que alternativas via se abrirem para si; é possível entender os efeitos das estruturas de oportunidade, das subculturas delinquentes e das normas sociais, assim como de outras explicações comumente evocadas para explicar o comportamento, apenas encarando-as a partir do ponto de vista dos atores. (BECKER, 1993, p. 103)

Compondo um esquema de pesquisa que surgiu por demandas majoritariamente da vida urbana, a história de vida é ferramenta para os estudos desenvolvidos especificamente no cenário da cidade, decorrentes da forma e caráter únicos da urbanidade. Esses estudos contribuíram para um “mosaico da teoria da cidade”, de grande complexidade e detalhe. Cada peça, por assim dizer, contribui para a compreensão de um todo. Quanto mais peças, mais evidentes ficam os objetos e os sujeitos desse todo, bem como a relação que estabelecem ou não entre si. Dentre os possíveis caminhos para chegar a uma compreensão desse todo, está a história de vida, por conduzir a pesquisa a particularidades locais relevantes (BECKER, 1993).

Pois a história de vida, se bem feita, nos fornecerá os detalhes deste processo cujo caráter, de outro modo, só seríamos capaz de especular, do processo ao qual nossos dados devem se referir em última análise, se quisermos que tenham valor teórico e não somente operacional e de vaticínio. Ela descreverá aqueles episódios interativos cruciais nos quais novas fronteiras de atividade individual e coletiva são forjadas, nos quais novos aspectos do eu são trazidos à existência. (BECKER, 1993, p. 110)

O universo sob o qual se inscreve esta pesquisa possibilita o uso de diversas ferramentas. Contudo, para desvelar as proposições expostas anteriormente, as análises que incidem sobre os materiais utilizados se darão a partir da divisão de três eixos temáticos principais identificados orbitando a produção visual da Tia: o repertório Hip Hop em diálogo com a pedagogia; as pautas feministas e a valorização do feminino; a conversão religiosa e os orixás.

Para chegar à seleção das imagens presentes que apresento, realizei um levantamento de suas produções publicadas em suas redes sociais pessoais, onde foi possível encontrar grande parte de sua trajetória produtiva. O fato de as publicações serem datadas foi fundamental para que eu criasse uma base de imagens organizada cronologicamente. Com esse material, analisei as produções – *graffitis* e ilustrações – e pude identificar, dentre uma gama de temas, as três temáticas fundamentais, que nomeei no parágrafo anterior, transcorrendo os trabalhos.

Suas produções visuais têm início em 2016 e todas as imagens dispostas nesta pesquisa foram criadas e publicadas entre 2016 e 2019. Realizado o panorama cronológico de

produções da Tia, junto das observações que permitiram o reconhecimento de temáticas nelas presente, produzi uma tabela minuciosa localizando, pelo tema e pelo ano, onde se encaixa cada uma de suas produções nesse período.

Para estabelecer os eixos, a fim de justificar por que cada um se apresenta de modo mais ou menos evidente e em maior ou menor quantidade, construí critérios que norteiam a leitura das imagens em consonância com a narrativa da Tia sobre sua trajetória, isto é, os diálogos entre planos de informação. É importante ressaltar que essa identificação e divisão não estão presentes no discurso da Tia, foram observadas e criadas por mim e são trabalhadas com o propósito de desenhar o fio sobre o qual conduzirei as análises. As justificativas para tal serão apresentadas no desenvolvimento de cada um desses eixos, que compõem este capítulo configurados em subcapítulos.

O processo de identificação desses eixos temáticos foi realizado a partir da observação das imagens. Com catalogação e enumeração em ordem cronológica, criei a tabela a seguir com os eixos temáticos principais em caixa alta e subtemas desses eixos em letras minúsculas. A última linha refere-se a temas outros também presentes:

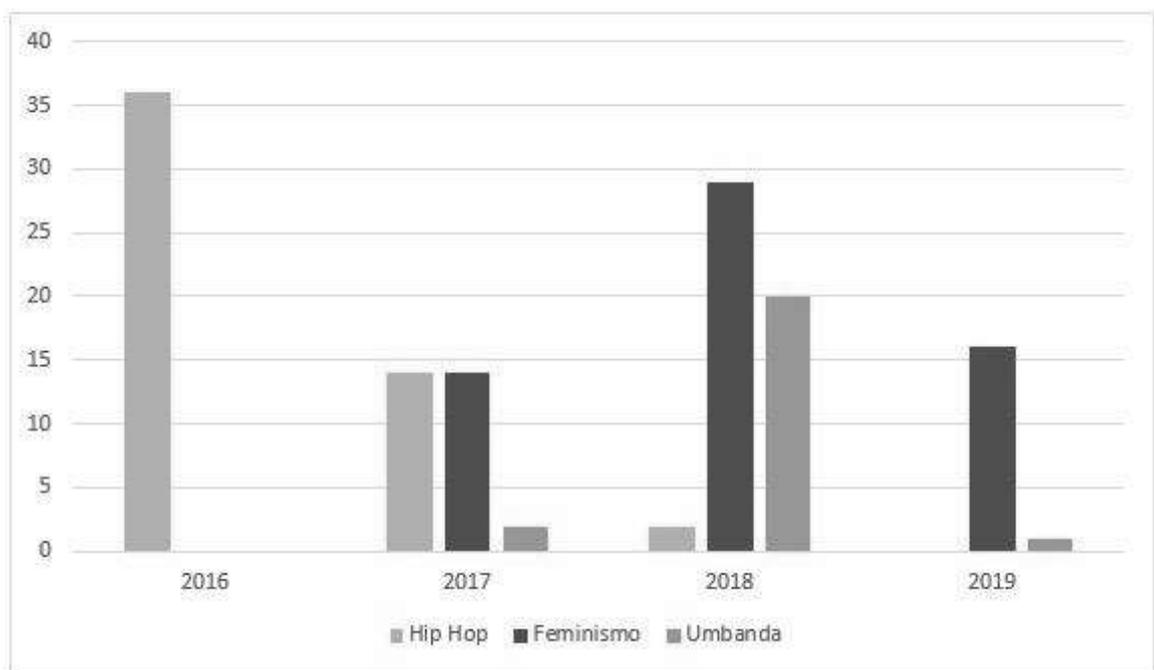
TABELA 1 – Divisão das produções por tema e ano

EIXO/ANO	2016	2017	2018	2019
HIP HOP letras geral	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24	30, 31, 32, 42, 43, 44		
letras cursivas	8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 23, 24	30, 31, 32, 41, 43, 44		
temas de painéis	21, 22, 26, 27	34, 35	49, 50	
FEMINISMO		28, 29, 33, 37, 38, 39, 40, 45	56, 57, 61, 62, 65, 78, 82, 88	90, 98
feminino		36, 38, 39, 47	56, 62, 69, 74, 78, 84, 86, 87	91, 92, 93, 94, 98, 101
pessoal		38, 39	56, 57, 58, 63, 65, 69, 74, 82, 84, 86, 87, 88, 89	90, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 101
UMBANDA		46, 48	51, 52, 53, 54, 55, 59, 63, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 81, 83, 85	96
pessoal			58	
Outros (comercial, social)	6, 20, 25		60, 62, 68, 71, 80	95, 97, 99

Com essa tabela, criei o gráfico a seguir, organizado por ano e número de produções, a fim de tornar a visualização e a compreensão das razões que justificam as análises mais evidentes. Nota-se, por exemplo, que as produções mais relacionadas ao universo Hip Hop

estão presentes principalmente em 2016. Já as produções que tematizam o feminismo, o feminino e questões identificadas como pessoais começam em 2017, mas têm seu volume substancial somente em 2018 e 2019. A produção que tematiza questões religiosas, neste caso, a umbanda, está quase integralmente em 2018. As razões que argumentam essas produções por ano desenvolvem-se pautadas na trajetória da agente, suas experiências e circunstâncias permeadas por conflitos e cooperações que permitem explicar essas evidências. Tudo isso tem importância como possibilidade de desvelar o que proponho.

GRÁFICO 1 – Produções por tema e ano



Esta pesquisa tem, devo dizer mais uma vez, seu cerne na trajetória de uma mulher correlacionada à sua participação no movimento cultural Hip Hop e todas as implicações disso decorrentes. Como vimos, o envolvimento dessa agente social com o Hip Hop tem início em 2012. O capítulo anterior dedicou-se, principalmente, à trajetória entre 2012 e 2017, embora 2016 não se expresse largamente, posto que nesse ano Tia não participou de projetos e, como afirmei, é marcado pela iniciação e dedicação ao *graffiti*. Neste capítulo, dedico-me à análise da produção visual tangente à trajetória. Destarte, o material que será apresentado neste capítulo só toma forma a partir de 2016, quando sua participação no Hip Hop é interposta sob o elemento *graffiti* e quando, posteriormente, dedica-se às ilustrações.

2.1 GraffiTia, conversas entre Hip Hop e pedagogia

O que escrevem, para quem e com que intuito, aqueles que elegem o espaço público urbano como suporte das suas poesias, narrativas ou assinaturas? E para que é que tantos outros se servem dos nossos muros para desenhar bonecos, figuras estilizadas a lembrar a banda desenhada ou desenhos animados, quando têm cadernos onde o podem fazer? (CAMPOS, 2007, p. 251)

Estas diversas formas de expressão são executadas por atores individuais e coletivos que trazem significado à cidade ao pintá-las e registrar suas marcas. O *graffiti* tem se tornado uma expressão cada vez mais naturalizada para a sociedade. Uma categorização simplificada constrói significados genéricos e homogêneos que não correspondem à realidade complexa presente nessas produções. O senso comum incorporou o termo *graffiti* às possíveis explicações e interpretações desses trabalhos. Todavia, o entendimento desse termo não é engessado e consensual, a depender dos contextos social, histórico ou científico de quem o define (CAMPOS, 2007).

Essa afirmativa corresponde à diversidade de significados que se pode atribuir ao *graffiti*. João Batista Félix (2018) elenca o *graffiti* enquanto quarto elemento da cultura Hip Hop. Surgido na cidade de Nova Iorque nos primeiros anos da década de 1970, a integração dessa prática ao Hip Hop apresenta-se como “sua expressão de arte de rua de forma explícita e tem como principal proposta a divulgação, da maneira mais ampla possível, de seus ideais” (FELIX, 2018, p. 77).

Embora esse processo de absorção pelo Hip Hop seja evidente, sua criação versa sob uma nebulosa. De acordo com Félix (2018), algumas histórias atribuem o surgimento do *graffiti* a um jovem de origem grega. Mensageiro de profissão, marcava com sua assinatura diversos pontos da cidade, principalmente vagões e estações de metrô. O anonimato permaneceu até este jovem ceder uma entrevista a um jornal da cidade atribuindo sua assinatura a seu endereço. Como consequência dessa exposição, jovens da cidade de Nova Iorque começaram a grafitar seus nomes e símbolos de suas gangues em espaços públicos (FELIX, 2018).

O *graffiti* é também compreendido na qualidade de texto multissemiótico, valendo-se de uma diversidade de estilos e técnicas para combinar o verbal e o não verbal na paisagem urbana. As grafiteiras e os grafiteiros usam os muros como suporte para expressar “temáticas significativas do momento que se vive” (SOUZA, 2011, p. 76).

Contudo, até que o *graffiti* se tornasse bem-quisto pela sociedade em geral¹⁶, muitos grafiteiros foram violentados. Hoje há um contingente de grafiteiros ocupando galerias de arte e sendo convidados a pintarem em diversos espaços. O *graffiti* também tem sido inserido em ambientes institucionais de educação como expressão artística legítima, mas sua produção ainda gera empecilhos pelos custos necessários para que se expresse de forma socialmente reconhecida (SOUZA, 2011).

A origem da expressão *graffiti* e a “inauguração” dessa prática flutua sobre diferentes versões. E não somente trabalhos acadêmicos divergem nessa abordagem, como os próprios *hiphoppers*, isto é, os participantes dessa cultura têm distintas explicações – sendo fonte primária dos pesquisadores.

Há trabalhos que atribuem a expressão *graffiti* ao uso do *spray*, tendo esse material sido desenvolvido por Alex Vallauri, homem nascido na Etiópia em 1949 e que viveu em diversos países, como Estados Unidos e Argentina. Em 1965, chegou ao Brasil e naturalizou-se brasileiro. Já o arranjo de letra com desenho em cores variadas teve seu pioneirismo com *Phase Two* (DARVILLE, 2019), artista do Bronx que popularizou a estética do *graffiti*, criou estilos de letra e foi *designer* de folhetos de divulgação de festas dos que se tornaram grandes nomes fundadores do Hip Hop, como Grandmaster Flash e Afrikaa Bambaataa (LEÃO; FERREIRA, 2015).

Entre todas as versões possíveis para explicar o *graffiti*, nota-se a unânime relação que esta prática tem com questões raciais e sociais como modo de expressão plástica de jovens que, pelo *graffiti*, registraram essas questões e deixaram suas marcas nos espaços das cidades (LEÃO; FERREIRA, 2015).

Durante minha dedicação à literatura que trata do tema, tive contato com duas grafias para a mesma palavra: grafite e *graffiti*. Essa literatura explicava as origens da expressão, como apresentadas nos parágrafos anteriores, usando uma ou outra grafia, mas não trazia explicações sobre essa escolha. Por conseguinte, observando a grafia com dois ‘f’ e ‘i’ utilizada pela Tia em suas redes sociais, questionei-a. Obtive a seguinte resposta, apresentada aqui como argumento para o uso de *graffiti* neste trabalho:

Então, pra gente o grafite com um “F” só e o “e” no final é um mineral igual o de lápis, né? Por quê? Porque o *graffiti* é como se fosse uma palavra, uma gíria, que surgiu lá no contexto, né? Tipo Hip Hop, é uma gíria que se traduzir é mais ou menos como “mexer o quadril”, né? E aí eles criaram essa palavra pra definir a pintura feita com *spray*. Então é uma palavra criada lá no Bronx, né? E ela tem origem do *graffito*, do italiano. Porque o Bronx, antes dos negros morarem lá,

¹⁶ Essa afirmação não é um consenso. Existem muitos debates sobre aceitação da sociedade e reconhecimento do *graffiti* como arte, mas essas discussões não cabem nesse momento.

moravam muitos italianos lá. Né? E depois foram saindo e os negros foram ocupando aquele espaço, né. Então assim, foi uma palavra criada, e quando foi criada, ela foi escrita com dois “f” e “i” no final, entendeu? É igual a dança, que chama *breaking*, né? Se você for traduzir vai ser “pausando”, sacou? E ninguém fala aqui no Brasil assim “ah eu vou dançar pausando”. Ninguém fala isso. Mas então por que que mudar a forma de escrever o *graffiti*? Igual cultura Hip Hop, ninguém fala cultura mexer o quadril, sabe? Então a gente preza muito pra colocar dois “f” e “i” no final. Fora isso a gente não reconhece. Fora isso, se perguntar pra gente se a gente faz grafite com “e” no final a gente vai falar que grafite vende na Caçula. (TIA, áudio *WhatsApp*, 2019)

A história da Tia com a prática do *graffiti* nasce em 2016. Sua proximidade com o elemento já existia, em certa medida, por compor o ambiente Hip Hop na cidade desde 2012, por seu interesse em conhecer e estudar todos os elementos e por manter alguma proximidade com a única grafiteira da cidade até aquele momento. A vontade de praticar algum elemento do Hip Hop já lhe palpitava pela curiosidade e foi alimentada por sucessivas acusações que lhe colocavam como a pessoa que “não faz nada”¹⁷, e por isso não seria nada no Hip Hop. A essa altura, 2016, Tia já era responsável pela idealização e organização de um projeto que levava Hip Hop às escolas, por isso conta que sua participação no Hip Hop até aquele momento “não é nada e não é só, organizar um evento é difícil”. É importante lembrar que quatro anos antes de sua iniciação no *graffiti*, Tia tentou praticar o elemento *break*, mas acabou desistindo.

A escolha desse eixo temático como “conversas entre Hip Hop e pedagogia” justificase em três grandes razões. 1) Relaciona-se com a iniciativa da agente em aprender e praticar o *graffiti*. Essa decisão pode ser, em certa medida, atribuída às acusações que Tia recebera como a pessoa que não compõe nenhum dos elementos do Hip Hop, sua aproximação com a Pekena e o incômodo de ver só uma mulher grafitando na cena da cidade e sua relação com Aneg, que já era grafiteiro há muitos anos. 2) Suas primeiras produções como grafiteira, em 2016, são os primeiros passos num caminho de aprendizagem. Um início tímido, onde cada trabalho é uma aula para a construção de sua própria identidade como pintora de muros. É também quando começa a participar de *crew*¹⁸, e conseqüentemente, começa a produzir painéis coletivamente a partir de temas pré-estabelecidos. Essa atividade é frequente entre os

¹⁷ Durante a entrevista de 15 de março de 2020 Tia narra episódios em que sua atuação no Hip Hop foi questionada. Entre 2012 e 2016, antes de se dedicar ao *graffiti*, ela já participava ativamente da cultura na cidade compondo o coletivo “Encontro de MCs” e depois como idealizadora e coordenadora de um projeto que levava Hip Hop para escolas. Esse momento de sua trajetória foi aprofundado no capítulo anterior, mas é importante pontuar que, como ela conta, durante os quatro anos que compôs o Hip Hop antes de se dedicar ao *graffiti*, sofreu acusações vindas de *hiphoppers* que questionavam a legitimidade de sua atuação e pertencimento à cultura porque não praticava nenhum dos elementos: MC, DJ, *break* e *graffiti*.

¹⁸ *Crew* é um grupo de pessoas, também conhecido como gangue, que se reúne para, coletivamente, praticar algum elemento do Hip Hop. Essa prática coletiva é muito comum nesse universo, principalmente do *break* e do *graffiti*, e as pessoas que compõem as *crews* produzem expressões artísticas juntas, ensinando e aprendendo.

grafiteiros e ela, na posição de iniciante na arte do *graffiti*, abraça essas ocasiões como oportunidade de aprendizado e desenvolvimento. 3) Nota-se também que parte das assinaturas produzidas é em letras cursivas, o que possibilita relacionar esses trabalhos com a pedagogia, escritos com “letra de professora”. Cabe destacar que essa associação não foi sugerida por Tia, mas fruto da minha observação.

O período em que inicia sua prática na produção visual do Hip Hop, de acordo com o declarado, associa-se à inserção de uma pessoa em sua vida: Aneg. Ele foi seu companheiro não só no *graffiti*, como no amor. Embora já existisse uma aproximação com o elemento, principalmente através da Pekena, foi seu encontro com Aneg que trouxe essa prática para sua vida cotidiana.

As adjacências, tornando-se familiaridades, conduziram Tia à atuação no *graffiti*. Os primeiros trabalhos publicados em redes sociais datam do fim de 2015. Todavia, seus relatos marcam 2016 como o ano de início, fruto da intimidade estabelecida com Aneg, que lhe emprestou suas latas de tinta para que pintasse seu primeiro *bomb*¹⁹.

Como vimos, o *graffiti* é uma prática que mistura letras e desenhos. Por vezes esse trabalho visual apresenta-se na forma de desenho, sejam personagens de filmes, desenhos animados, quadrinhos ou personalidades da sociedade. A letra, por sua vez, se faz presente em toda pintura de *graffiti*, seja pela assinatura dos desenhos ou como produção central – tornando a letra tão cheia de cores e detalhes que mais parece um desenho. Em vista disso, podemos concluir que letra tem papel fundamental na consolidação do *graffiti*, porque a assinatura da grafiteira ou do grafiteiro sempre se manifesta.

Por ser um trabalho que valoriza e exprime as letras em forma de imagens, o *graffiti* como prática organizada possui o que, de acordo com Tia, as grafiteiras e os grafiteiros chamam de estilos de letra, que são as diferentes técnicas utilizadas para tornar a assinatura imagética. Esses estilos de letra são classificados pelo grau de dificuldade de execução de cada um.

Apresento aqui uma breve elucidação acerca deles, exemplificando os três primeiros com imagens usadas pela Tia para me explicar, mostrando os estilos presentes em suas pinturas²⁰. O primeiro deles é a *tag*, assinatura desenhada com apenas uma cor, empregada para criações que exigem produção rápida. O segundo, chamado de *bomb*, utiliza-se de duas ou três cores, é mais detalhado do que a *tag* porque possui contorno. O *peace*, como terceiro

¹⁹ Ao cruzar os relatos narrados pela Tia e suas publicações em redes sociais, notam-se lapsos de memória que não interferem nas experiências, mas confundem suas localizações no tempo.

²⁰ As imagens que exemplificam 3D e *wildstyle* retirei das redes sociais da Aneg.

estilo, é mais elaborado que os dois primeiros, geralmente com contorno e fundo. O quarto estilo, 3D, traz letras com a perspectiva de três dimensões. O quinto estilo, *wildstyle*, assim como o 3D, traz letras mais “embaladas”, nas palavras de Tia, com detalhes mais minuciosos. Em sua prática, Tia faz uso apenas dos três primeiros estilos.

Imagem 1 – Tag da Tia



Fonte: Arquivo pessoal da Tia.

Imagem 2 – Bomb da Tia



Fonte: Arquivo pessoal da Tia.

Imagem 3 – Peace da Tia



Fonte: Arquivo pessoal da Tia.

Imagem 4 – 3D de Aneg



Fonte: Redes sociais de Aneg.

Imagem 5 – Wildstyle de Aneg



Fonte: Redes sociais de Aneg.

As portas do *graffiti* escancararam-se para Tia quando ela produziu seu primeiro *bomb* com as tintas do companheiro, que lhe ensinou traço, preenchimento e brilho – técnicas de pintura. Posteriormente, pintou alguns vandal²¹ junto de Aneg. É notável o entusiasmo nas pinturas não autorizadas, porque trazem uma sensação de subversividade, o que retoma às origens do *graffiti* enquanto prática ilegal. Um deles, que Tia intitulou de “homenagem à educação”, aponta para a inserção da pedagogia em seus trabalhos artísticos. Foi também nesse vandal que ela arriscou pintar sua primeira personagem: Paulo Freire.

Imagem 6 – Homenagem à Educação

²¹ Expressão usada pela Tia para referir-se a pinturas sem autorização.



Fonte: Redes sociais da Tia.

O trabalho produzido em seguida aconteceu pela oportunidade de Aneg convidá-la a compor um evento em uma escola da cidade. Essa ocasião foi fundamental, de acordo com o relatado, como alavanca de incentivo quando uma personagem conhecida no Hip Hop juizforano, mencionada no capítulo anterior, Di, presenteou Tia com suas cinco primeiras latas de tinta. A falta de coragem para comprá-las era justificada na falta de credibilidade que atribuía a si mesma, e por não acreditar ser capaz de pintar, tão cedo não gastaria tanto dinheiro com material, que é caro. Logo, permaneceria dependente dos restos de tinta das latas de Aneg. Esse presente é um marco em sua trajetória como grafiteira porque não ter suas próprias tintas restringia sua autonomia.

No relato, Tia dá a essa experiência importância em tom afetivo, porque enquanto pintava, contou com o apoio e ensinamento de Aneg, Pkena e todos os grafiteiros participantes. Nesse trabalho também é possível perceber sua relação com a pedagogia, não só pela circunstância, mas pelas escolhas do que desenhar. É claro que nesse momento Tia ainda estava descobrindo como exprimir sua identidade nos muros, mas a temática pedagógica rodeia essas descobertas.

Por essa imagem, a seguir, é possível perceber de modo mais evidente a presença de seu companheiro em sua caminhada dedicada ao *graffiti*. Em suas redes sociais, não encontrei imagens que mostrassem todo o muro pintado, mas o desenho cortado em azul na lateral

superior esquerda indica que esse trabalho compõe um painel²² com participação de todos os grafiteiros e a grafiteira mencionados por Tia. Os dedos azuis de unhas amarelas que seguram as bexigas parecem produzidos por alguém mais experiente na prática do *graffiti* e destoa dos balões e do bico da lata que segura um deles, pintados por Tia. Embora a assinatura do desenho dos dedos não esteja na imagem, ele se assemelha ao desenho azul da margem superior esquerda e provavelmente corresponde ao mesmo autor dos dedos, que presumo ser Aneg.

Essa presença aponta um processo de criação compartilhada²³ (SIMIONI et al, 2014). Tal qual artistas mundialmente inseridos no ambiente de arte, como a experiência visual de John Lennon e Yoko Ono, no filme “John Lennon: Imagine - O filme”, de 1971, dirigido pelos dois, e como mostra o documentário de 2018 “John e Yoko: Só o céu como testemunha”, dirigido por Michael Epstein, expondo a intimidade do casal e a “história oculta” por trás da canção e do álbum “Imagine”, de John Lennon, lançado em 1971. O documentário retrata a influência da artista Yoko Ono e de seu livro de arte “Grapefruit”, lançado em 1964, no processo criativo de Lennon para a música e o álbum.

Esses casais de artistas que produzem juntos, como Christo e Jeanne-Claude e Marina Abramovic e Ulay, expressam a ideia de dupla criativa, que evoco para pensar a criatividade artística na produção desenvolvida por Tia e partilhada com Aneg. Em alguns *graffitis* publicados nas redes sociais dos dois, é possível ver trabalhos de um com a assinatura do outro, como pode ser observado na imagem 13, mais adiante.

Imagem 7 – Trabalho produzido na escola

²² Prática comum entre grafiteiras e grafiteiros, quando pintam juntos um mesmo muro, com cada um trazendo sua contribuição.

²³ A questão da dupla criativa, na situação específica de Tia e Aneg, não parece entoar uma localização subalterna ou dependente dela com relação a ele. Diferentemente dos estudos que pensaram a criação compartilhada analisando o lugar de “esposa de” atribuído às mulheres, que tinham seu mérito e produção transferidos para os homens, a parceria TiAneg se distancia dessa relação. Aneg reconhece sua produção e atuação e valoriza a dimensão feminina e os discursos dela decorrentes. Portanto, neste caso, não há evidências de subjugação, pelo contrário, a dupla criativa aqui se apresenta de modo não hierárquico. Essas discussões não puderam se desenvolver com afincos nesta pesquisa, mas merecem futuras reflexões.



Fonte: Arquivo pessoal da Tia.

Por trazer a curiosidade e o empenho como características fundamentais da agência de Tia no mundo, sua aventura pelas possibilidades oferecidas pelo *graffiti* se manifesta em seus primeiros trabalhos. É importante mencionar que, na sua narrativa, Tia trata por suas primeiras produções de *graffiti* um número menor do que o encontrado em suas redes sociais. Tendo a atribuir essa discrepância a uma separação que ela mesma criou para distinguir suas produções em “oficiais” e “não oficiais”, isto é, as que ela produziu junto de outras pessoas em eventos e as que ela produziu apenas como treino para aperfeiçoar as técnicas que estava aprendendo. Nesses trabalhos não contabilizados está presente a letra cursiva, ainda que em algumas produções ela mescle com grafias tradicionais do Hip Hop.

O *graffiti* do canto inferior direito da imagem abaixo exemplifica essa mescla. Produzido por Tia e por Aneg – expresso na letra ‘a’ –, corrobora com a noção de dupla criativa que atribuo ao casal. Nesse trabalho, o *peace* grafitado é a mistura da assinatura de Tia com a assinatura de Aneg, frequentemente impressa com o ‘a’ como na grafia da imagem. O desenho traz cores em tons de azul e roxo, recorrentes nos trabalhos de Tia, assim como o coração como pingo no i. As letras escorrendo, como tinta fresca, alude à identidade de Aneg, assim como as marcas verdes no desenho. Logo abaixo, a assinatura do trabalho marca a criação artística conjunta com o “TiAneg”.

Imagem 8 – Exercitando o graffiti



Fonte: Redes sociais da Tia.

Para compreender o ambiente do *graffiti* e como são ordenadas as relações que se estabelecem nesse espaço, as *crews* correspondem a um aspecto fundamental para a compreensão das práticas de socialização e construção de identidades. As experiências sociais permitem ao indivíduo a inserção em determinadas ações, percepções e disposições que perpassam a dimensão corporal, material, cultural e simbólica para localizar a posição social dos agentes nesse ambiente. *Crew*, como a própria palavra inglesa sugere, é um grupo de pessoas que trabalham juntas e se estabelece nesse conjunto de percepções, disposições e ações manifestados coletivamente, podendo ser um evento, um painel, uma intervenção.

A participação em *crew* é um movimento orgânico e comum entre os grafiteiros. Nos relatos de Tia e Aneg, é destacada uma relação quase familiar que os participantes estabelecem entre si. Essas estruturas relacionais são construídas pela prática do *graffiti*. A adesão a uma *crew*, entretanto, deve-se à posição social ocupada pelo indivíduo nesse ambiente, o que possibilita que seja ou não convidado a compor. Esses critérios, de acordo com o declarado, dizem respeito à produção do indivíduo, partindo da premissa de um nome já construído enquanto grafiteiro ou grafiteira, isto é, o número de produções, as capacidades técnicas de que dispõe e o reconhecimento delas. Compor uma *crew* define posições sociais dos grafiteiros e grafiteiras e o convite para que participem é visto como uma “honra”. Por se caracterizar enquanto prática coletiva, dizer que compõe uma *crew* atribui status.

A entrada de Tia em uma *crew* foi prematura. Aproximadamente três meses depois de iniciadas suas atividades no *graffiti*, conta que foi convidada a compor a Underground Crew, da qual faz parte até hoje. Como explica Aneg, a UGC dispõe de critérios que extrapolam a premissa difundida entre as *crews*. A proposta orbita sobre a agregação, portanto preocupam-se em convidar não apenas os indivíduos reconhecidos, mas aproximar os que têm sintonias de ideias de Hip Hop e de vida, completa Tia. Na época do convite, Tia preocupou-se com as razões que o motivaram, pois era namorada de Aneg, que já compunha a UGC junto de Dorin, Stain e Pekena. Nesse momento, durante a conversa, Aneg justifica o convite com a história que ela já vinha construindo com o Hip Hop em geral e na cidade. Mesmo com sua recente relação com o *graffiti*, Tia já era uma pessoa comunicativa e de iniciativa, nas palavras de Aneg, sendo essas características consideradas para convidá-la.

Sua entrada para a UGC aconteceu no mesmo evento em que a conheci. Uma edição do *Graffiti Absurdo*, na CasAbsurda. Nessa ocasião, estavam presentes vários grafiteiros, que pintavam espalhados pelos muros da casa e do quintal. Por sua proximidade com os grafiteiros da UGC, que participaram do “EducArte” nos anos anteriores, seu *graffiti* ocupou parte do painel da *crew*, marcando também sua entrada ao coletivo.

A produção de um painel pode levar horas ou dias, a depender do tamanho do muro, do tempo que cada grafiteiro ou grafiteira dispõe para pintar e outras possíveis interferências. No caso do *Graffiti Absurdo*, eles estavam restritos ao tempo de duração do evento, o que demandou dias para concluí-lo. Enquanto estive presente, reparei o apoio que os grafiteiros, principalmente Aneg, davam a ela. Ensinando, ajudando, corrigindo.

Esse *graffiti* faz parte das produções que se ligam diretamente aos temas do Hip Hop, porque seu propósito assenta-se no exercício da prática de técnicas próprias do *graffiti*, com a letra cursiva presente, o que pode representar a união que Tia vinha estabelecendo entre o ofício grafitar e o ofício lecionar.

Imagem 9 – Contribuição no painel Floresta



Fonte: Redes sociais da Tia.

Foi também a convite de Aneg que Tia participou do primeiro evento de *graffiti* fora da cidade quando, segundo ela, ainda não pintava direito e fazia letras pequenas. Essa afirmativa confirma os aspectos considerados para que indivíduos integrem o ambiente do *graffiti*. As experiências sociais que correspondem a certo domínio das técnicas e, em certa medida, o reconhecimento, são possibilitadores de inserção. O que explica seu relato sobre o convite demonstrar um tom surpreendido, porém felicitado, porque representava sua inclusão e possibilidade de expansão, já que a ida ao evento significava romper barreiras, levar seu trabalho para outro lugar e criar conexões com grafiteiros e grafiteiras de todo o Brasil.

Nessa circunstância, Tia havia realizado poucos trabalhos, tendo pintado, como conta, apenas quatro²⁴ vezes. Esse convite é lembrado com entusiasmo, porque sua ida a Aracaju, cidade que sediou o “*Graffiti Encontro*”, só foi possível porque Aneg, como participante convidado pelo evento, garantira suas tintas, possibilitando-o pagar as passagens e as tintas que Tia usou na viagem.

Esse evento em Aracaju lhe concedeu o encontro com grafiteiros e grafiteiras de diversos lugares, permitindo-lhe criar conexões e aprendizados que se estenderam para além do “*Graffiti Encontro*”. Uma delas é a grafiteira Chermie, vinda da Bahia e residente em São Paulo. Mulher importante para o *graffiti* feminino, segundo Tia, destaca-se por participar de eventos em todo o país. Chermie é, ainda, criadora de uma *crew* composta por mulheres

²⁴ Esse número diverge do encontrado em suas redes sociais, onde se somam 12 produções. A explicação para tal, atribuo a uma possível separação que Tia estabeleceu entre trabalhos “oficiais” e “não oficiais”.

chamada Donas do Rolê, que será apresentada com mais detalhes na parte seguinte deste trabalho.

Imagem 10 – Participação da Tia no Aracaju Graffiti Encontro



Fonte: Redes sociais da Tia.

O *graffiti* opera sob algumas “leis” que regem a atuação ética dentro do movimento. Algumas delas podem ser divergentes a depender dos agentes de um contexto específico, como os locais onde se pode ou não grafitar. Outras são tratadas como “universais”, refletindo inclusão ou exclusão de participantes da prática coletiva. Assim é com a máxima da originalidade. A cópia entre grafiteiros e grafiteiras não é bem vista porque, como argumenta Tia, a ideia do *graffiti* é ser original, ser a sua arte, sua expressão. Isto é, ainda que seja um repositório visual relativo a contextos coletivos pressupostos pela elaboração e troca de signos e linguagens, carrega também as expressões pessoais de um indivíduo que, nessa mescla, agrega fatores externos e internos para decodificar visualmente uma realidade.

A repulsa à cópia está presente no discurso de Tia. Entretanto, como sugere Viveiros de Castro (2008) ao discorrer sobre uma inadequação da oposição cópia *versus* criação, reflete sobre a necessidade de repensar o estatuto da noção de criação e a ideia romântica de totalidade orgânica de uma produção artística, a fim de redefini-la com criatividade. A

dessubstancialização de um trabalho possibilita uma distribuição que heterogeneiza, isto é, cria diversidades e desfaz a noção totalizadora, ao considerar que “criação artística produz objetos que são tudo menos unos e totais” (CASTRO, 2008, p. 185).

Sobretudo, pensando a partir da antropofagia de Oswald Andrade, remete à criação tropicalista como processo de hibridização que, num saque positivo, coloca-o como instrumento de criação. Demonstra, com isso, que a ideia de cópia não está em contraposição à criação. Qual seja, subtrai o copiar e versa sobre o samplear (CASTRO, 2008).

Se transplantarmos essas ideias para o *graffiti*, a noção de originalidade desse ambiente, que pelo discurso se opõe à cópia, em realidade se apresenta menos com a ideia de incompatibilidade e se aproxima do *sample*, ou da compreensão de cópia como ação criadora. Esses pintores de muro buscam sua criação referenciados em obras outras, já existentes. E comumente representam personagens que já foram desenhados, pintados etc. por outras pessoas em outras ocasiões. Portanto, a originalidade de sua criação encontra-se num processo de hibridização, utilizam do que Castro (2008) nomeia saque positivo, como instrumento de criação. Reunindo uma cadeia de referenciais, de repositórios visuais que possibilitam o surgimento desse novo.

Além disso, a consolidação de uma identidade se constrói pela experimentação e pela prática. No caso da Tia, identifico a modelagem de uma identidade considerando sua relação com a pedagogia. A escolha do “tia” como nome e assinatura no Hip Hop reverbera em sua grafia nas pinturas, usando da letra cursiva como marca que registra a incorporação desses aspectos pessoais.

O entrelaçamento entre Hip Hop e educação se faz presente no curso da história dessa cultura. Essa relação tem sua concretude no que os *hiphoppers* e a literatura que trata do tema chamam de quinto elemento: o conhecimento ou a consciência. Desde o início desse movimento cultural, o Hip Hop enquanto ação conjunta dos elementos *break*, *graffiti*, MC e DJ, preocupa-se com a disseminação e o domínio, entre seus integrantes, dos problemas políticos, sociais e raciais que condicionam a vida da população periférica. Um exemplo contundente é a ONG Zulu Nation, criada em 1973 pelo DJ Afrika Bambataa no Bronx, em Nova Iorque, com o propósito de educar *hiphoppers*, crianças e jovens periféricos por meio de aulas, palestras, cursos etc. Atuante ainda hoje, chegou ao Brasil a partir da Casa do Hip Hop de Diadema, inaugurada em 1999 e primeiro ambiente institucional dedicado à cultura.

Essa Casa, que conta com a dedicação de King Nino Brown, responsável pela vinda da Zulu Nation ao Brasil, desenvolve projetos de educação e cultura, proporcionando cursos aos jovens da cidade sobre os elementos do Hip Hop e inserindo-os no mercado de trabalho,

principalmente como educadores do que aprenderam nos cursos oferecidos pela Casa do Hip Hop (LEÃO; FERREIRA, 2015). Além disso, os projetos “EducArte” e “HipHopologia” criados por Tia, incorporam em seus propósitos uma proposta pedagógica. Não apenas popularizando Hip Hop, mas como possibilidade de ensinar sobre a história e as práticas através dos elementos.

Evidências desse vínculo também são encontradas em seu trabalho visual. Pode-se concluir, pela quantidade de trabalhos onde ela faz uso da letra cursiva para pintar sua assinatura, que educação não passa ao largo de seu *graffiti*. Pelo contrário, é uma presença reiterada a cada trabalho.

Portanto, no ano em que dá início à sua produção de *graffitis*, Tia marca a relevância de abordar a educação, construindo uma identidade que conversa com suas experiências pessoais, apreendendo-as e decodificando-as visualmente. Pontua, ainda, a importância que a educação tem como ferramenta de transformação.

Vejamos pela imagem a seguir. Trata-se de uma contribuição da Tia para um painel da UGC intitulado “Mario Bros”. Tematizar desenhos, filmes e jogos é prática comum nas produções da UGC. Ainda que a pintura de um painel não seja construída a partir da livre escolha de cada grafiteiro ou grafiteira, cada um possui certa liberdade criativa para, dentro de um tema escolhido, expressar-se dando cor e forma a partir de suas técnicas e estéticas.

Imagem 11 – Super Tia, contribuição para o painel Mario Bros



Fonte: Redes sociais da Tia.

Essa imagem apresenta sua contribuição ao painel cujo tema escolhido é Mario Bros, um jogo muito popular na infância desses grafiteiros, nos anos 1990. Isso retoma, mais uma vez, a relação do *graffiti* com os contextos coletivos particulares de seus produtores. A Tia, porém, foi capaz de, criando sobre o tema, reportar à pedagogia. Ao desenhar “Super Tia”, faz uma alegoria à sua profissão, como podemos ver na legenda dessa publicação:

Super Tia! Sem palavras pra esse painel do Mario Bros. Eu sendo fã do jogo fico como? Um salve para todos os super professores que enfrentam bolas de fogo. E vamos aproveitar o 1up (vida). Muito feliz com essa produção, aprendi muita coisa nesse painel. Valeu demais GRAFFITI JF. (TIA, 26 nov 2016, rede social)

O processo de criação e produção de painéis perpassa certos procedimentos até se concretizar nos muros. Sobre as escolhas dos temas, Aneg explica que surgem de ideias aleatórias. A UGC mantém um grupo de *WhatsApp* que os grafiteiros e grafiteiras utilizam como plataforma de sugestão e discussão dessas ideias. Uma vez que alguém propõe uma ideia ou tema²⁵, os componentes da *crew* passam a alimentá-la. Existe uma lógica de organização para a execução dessas ideias. Eles estabelecem quem criará sobre qual personagem para que os desenhos não se repitam, com liberdade para cada um incorporar sua estética, sua expressividade e característica. Sabendo onde pintarão, isto é, qual muro e suas medidas, montam um *layout* para dimensionar como será o resultado final e onde cada um pintará. Por fim, elencam quais materiais serão necessários – quantidade de tinta, andaime, pincéis – e calculam uma média de tempo para conclusão do painel. Tudo isso definido, partem para a pintura. As ideias surgem “do nada”, como contam Tia e Aneg, mas todo esse processo faz com que eles se entusiasmem e se dediquem até verem o muro finalizado.

Eles estão sempre juntos. Raramente um muro inteiro está grafitado por uma pessoa só. O *graffiti* tem como prática a reunião de vários pintores para a composição da “tela”. Vários artistas na produção de um único painel. Agregam suas especificidades, suas diferentes técnicas e pintam juntos a partir de um mesmo tema, respeitando mutuamente os estilos. O propósito encontra-se na reunião. A socialização se dá quando unidos e o que interessa é todo o “rolê”, juntar a “galera”, trocar ideias, trocar experiências, inclusive sobre o que estão produzindo. Diferentes técnicas e habilidades são trocadas nesses espaços. É praticando junto que se aprende.

Essas experiências, narradas aqui pela trajetória da Tia, apontam para o *graffiti* enquanto prática recreativa e cooperativa. Não somente entre os grafiteiros e grafiteiras, mas entre as pessoas que transitam e residem ao redor do muro. Os moradores da vizinhança,

²⁵ A UGC já produziu painéis com tema “floresta”, “mario bros”, “guerra”, “thundercats”, “esgoto tóxico” entre outros.

principalmente nas “quebrada”, bairros mais afastados do centro, são sempre muito receptivos. Apoiam, elogiam, oferecem almoço, lanche e bebida. Situações semelhantes foram contadas por Tia e Aneg durante conversa.

Por isso, ao analisar essas experiências, atribuo esse primeiro momento da construção de suas vivências com o *graffiti* diretamente relacionado a essa coletividade na atividade. Como prática que se aprende fazendo, não de modo solitário, mas com a ajuda de quem é veterano, essa dedicação a temáticas mais relacionadas ao Hip Hop, especialmente trabalhadas pela UGC, pode ser atribuída a essa circunstância. Todavia, como esse processo de aprendizagem diz respeito também a uma busca por identidade, Tia interpôs a pedagogia como sua competência, sua experiência, sua realidade social e histórica de modo de apreensão e decodificação transpondo para sua produção visual.

2.2 Do *graffiti* à ilustração: o feminismo, o feminino e o pessoal

Com base no levantamento de suas produções publicadas em redes sociais, organizando-o cronologicamente e usando como ferramenta a enumeração dessas imagens, pude identificar que parte significativa de seus trabalhos, como pode ser observado na tabela 1, relaciona-se com questões femininas. A começar por 2017, percorrendo os dois anos que se seguem, a temática de suas produções conduz a identificar a incorporação do feminismo como parte de sua identidade no fazer artístico.

Ultrapassado o momento inicial de apreensão das técnicas do *graffiti* e construídos seus primeiros passos, quando se estabelece nesse espaço social alcançando sua posição nesse contexto, direciona-se para uma produção que tematize questões que lhe são caras, vinculadas à sua experiência pessoal em um horizonte sociocultural com o qual convive.

Pensando sobre o repertório Hip Hop, uma vasta bibliografia aponta para o uso de suas práticas como aporte para questões sociais, raciais e políticas (AMARAL, CARRIL, 2015; CRUZ, 2014; FELIX, 2018; SOUZA, 2011). Ainda que o movimento cultural Hip Hop tenha historicamente uma maioria composta por homens e se referencie a partir de modelos masculinos, a presença feminina existe e vem gradativamente sendo alcançada como ferramenta para contestação das convenções de gênero, levando em conta o caráter de contestação social que forma o Hip Hop em confronto com uma cultura política hegemônica (FREIRE, 2018).

O contexto histórico, social e político que forma o movimento Hip Hop nos Estados Unidos dos anos 1970 expande-se e chega ao Brasil pautando a segregação racial de jovens negros e a segregação social enquanto habitantes de periferia. É também importante para a construção da identidade racial e social, somando-se às especificidades brasileiras (FREIRE, 2018). Por conseguinte, ainda que o feminismo não fosse uma pauta que compusesse o repertório “tradicional” do Hip Hop, as demandas políticas e sociais e a popularização do feminismo, crescente a partir do que chamam “quarta onda” vinda à tona na década de 2010 (HOLLANDA, 2018), apontam para a necessidade de adentrar e popularizar os debates sobre a participação de mulheres na vida pública e seus papéis nos espaços sociais.

No caso das mulheres, isso significa levar em consideração as relações de gênero no cotidiano da vida social e os obstáculos informais à participação nos espaços institucionais, tendo em mente que sua posição não se esgota nas relações de sexo ou gênero, mas é definida em conjunto com variáveis como classe, raça, etnia, sexualidade e geração. (BIROLI, 2018, p. 171)

Esse processo de popularização se capilariza entre as mulheres e se torna um debate cada vez mais presente em movimentos sociais e culturais, chegando às mulheres *hiphoppers* com força total. As expressões dessa cultura têm se apresentado, cada vez mais, como plataformas dessa luta política, sendo percebidas não apenas pelo aumento numérico de mulheres envolvidas com o Hip Hop enquanto DJs, MCs, dançarinas (*b.girls*) e grafiteiras, mas pela expressão, por meio dos elementos, de suas inquietações com a posição social das mulheres nas diferentes esferas da vida, incluído o próprio Hip Hop.

Retomando a participação da Tia em seu primeiro evento fora da cidade, o Aracaju *Graffiti* Encontro, como um marco em sua trajetória como grafiteira, o encontro com a Chermie teve importância fundamental. Foi em razão desse contato que Tia foi convidada a compor a *crew* DDR. Antes de conhecer essa *crew*, Tia só sabia da existência de uma *crew* feminina, conhecida como Minas de Minas, da capital mineira. Isso mostra que, embora os coletivos de grafiteiros sejam uma atividade comum desde o surgimento do Hip Hop e do *graffiti*, *crews* femininas não se caracterizavam como um modo de organização popular entre as mulheres grafiteiras.

Como a Minas de Minas era um grupo fechado de mulheres, conhecer a DDR possibilitou à Tia expandir suas possibilidades de atuação dentro do *graffiti*. O propósito de compor uma *crew* feminina, segundo Tia, é disseminar seu nome, registrando a assinatura da *crew* como que marcando território nos muros. Além disso, resguarda a proposta de união dessas mulheres para que participem de eventos e pintem juntas. Nas palavras da Tia, é um “laço de ideias” com intuito feminista, voltada para as mulheres. A DDR não estabelece

contato tão próximo como a UGC, mas de acordo com Tia, ela existe por uma causa social: a união de mulheres que pintam, ainda que o contato presencial não seja constante, por ser composta por grafiteiras de diversos estados brasileiros.

Crews como a DDR também surgem como crítica aos modos de organização dos eventos de *graffiti*. Em geral, como explica Tia, são organizados pela abertura de inscrições, que são encaminhadas para um processo de seleção que escolhe quem será convidado ou convidada do evento. Esse convite implica na disponibilização de materiais e, muitas vezes, cobre custos de deslocamento e hospedagem. Entretanto, os artistas selecionados nesses eventos são majoritariamente homens.

Tia conta que, quando muito, duas mulheres participam como convidadas nesses eventos. O que não exclui a presença feminina, porque, de acordo com ela, existe sim uma numerosa presença de mulheres nesses espaços, mas presentes “na raça”, isto é, participam investindo seu próprio dinheiro. Sem “patrocínio”, elas mesmas financiam seus custos.

Essas disputas simbólicas de poder dentro do *graffiti* apontam ainda para o desenvolvimento de outros mecanismos que “burlem” essas práticas de exclusão. Durante a entrevista, Aneg menciona o evento “Delas”, sediado em Belo Horizonte, organizado e protagonizado por mulheres. No “Delas”, os homens podem e participam, mas as mulheres estão na linha de frente.

Chermie, da DDR, também organiza um evento de *graffiti* em Salvador. Este não é direcionado para mulheres, mas incorpora ao processo organizativo e seletivo a visibilidade feminina. Em uma das edições, segundo Aneg, Chermie foi muito criticada em um grupo de *WhatsApp* onde participavam grafiteiros do todo o país porque, na lista de selecionados, estavam presentes os nomes de três ou quatro mulheres. A discussão girava em torno do desconhecimento, por parte dos grafiteiros desse grupo, dos nomes selecionados, justificando que as mulheres não deveriam ser convidadas apenas por serem mulheres e sim pelo reconhecimento de seus trabalhos.

Essa ocasião corrobora para a constatação da exclusão de mulheres nos espaços de *graffiti* quando ocupantes de posições de destaque, como da reiterada construção de referenciais masculinos como exercício do poder nesses espaços. O número de mulheres convidadas em eventos de *graffiti* é sempre pequeno porque as mulheres têm sempre menos oportunidades e as relações de gênero no cotidiano da vida social criam obstáculos informais à participação em determinados espaços (BIROLI, 2018), o que pode explicar a necessidade de produzir eventos direcionados para elas. Essa crítica, em especial, fez com que Chermie

selecionasse ainda mais mulheres nas próximas edições. Tia participou como convidada em uma delas.

Esse estreitamento da Tia com questões feministas lhe possibilitou trazer para sua prática no *graffiti* essa temática. Pela análise de sua produção, pontuo como marco desse levante sua intervenção em um evento da cidade organizado pelo Fórum Internacional de Mulheres 8M de Juiz de Fora, em um ato político-cultural em rememoração do histórico Dia Internacional da Mulher, em 8 de março de 2017.

Esse trabalho foi sua primeira participação como grafiteira em um ato e pode ser considerado o ponto inicial para uma tomada feminista de suas produções. Sua participação, produzindo um *peace*, é marcado pelo registro, ao redor da sua assinatura, de nomes de mulheres que considera importantes e inspiradoras tanto na sua vida pessoal como no Hip Hop e na cultura periférica geral de Juiz de Fora.

Imagem 12 – Contribuição para o ato do Dia Internacional da Mulher



Fonte: Redes sociais da Tia.

Poucos dias depois, pinta um muro com uma personagem muito popular na história da arte e símbolo da luta feminista, a pintora mexicana Frida Kahlo. Esse trabalho revela o começo de um processo de incorporação dos temas feministas aos seus *graffitis*. O que se tornaria, no cursar de sua trajetória, presença fundamental de sua expressão política, social e

peçoal. Esse trabalho, em especial, atesta também a ideia de dupla criativa de Tia e Aneg, expressa pelo ‘a!’ no peito da personagem.

Imagem 13 – Personagem Fridinha



Fonte: Redes sociais da Tia.

Durante esse processo de integração das temáticas femininas e feministas em seus trabalhos, Tia não abandonou os temas que vinha produzindo desde 2016. Entretanto, participar de um evento direcionado para as mulheres e seus direitos lhe possibilitou expandir o leque e os propósitos atribuídos a suas produções.

Dois meses depois, Tia foi convidada a contribuir, em uma escola, com o evento que discutia a violência contra a mulher. Nessa participação, pintou uma boneca que usava um brinco com o símbolo feminista, olhos de botão e boca costurada, com a mão levantada escrito “basta”, fazendo referência ao silenciamento muitas vezes imposto sobre a mulher que sofre violência.

Imagem 14 – Boneca de Pano Feminismo em participação em escola



Fonte: Redes sociais da Tia.

O que representa a presença de uma mulher em um ambiente de *graffiti*? É perceptível que a presença de uma mulher encoraja outra. De modo algum podemos reduzir o contingente feminino à simples presença ou ausência de mulheres em campos diversos de atuação, já que isso resulta de uma distinção histórica construída como discursos de poder, distribuindo de modo desigual o trabalho através do sexo. Essa desigualdade estrutural, todavia, não anula a identificação como estímulo individual da participação de mulheres.

Quando Tia se interessou pelo Hip Hop e começou a participar dos eventos que aconteciam na cidade, ela não apenas percebia como se incomodava com a escassa presença feminina. No *graffiti*, Pekena era a única mulher que participava do elemento, tornando-se sua referência e inspiração. Anos depois, quando começou a grafitar, Pekena – que ainda era a única mulher – foi também importante por incentivá-la a iniciar e permanecer na prática. A relação entre as duas foi fundamental para o *graffiti* feminino naquele momento, pois representavam 100% da presença feminina nessa prática na cidade. Hoje, o *graffiti* feminino em Juiz de Fora conta com um número maior de mulheres. Tia e Aneg relacionam esse crescimento às trajetórias de Pekena e Tia como as primeiras grafiteiras na cidade.

Imagem 15 – Rolê para ensinar meninas



Fonte: Redes sociais da Tia.

Essa imagem estampa a força da representação feminina. O registro aconteceu em julho de 2017, quando Pekena e Tia, presentes na imagem, protagonizaram um “rolê para ensinar meninas”, convidando as mulheres que se interessavam em aprender *graffiti* e reunindo-as para ensiná-las técnicas básicas para começar a pintar, mostrando que não apenas a presença feminina estimula pela representatividade como possibilita ocasiões de ensino dessa prática. Se o *graffiti* se aprende fazendo coletivamente, reunir as mulheres interessadas é uma ferramenta importante para trazer mulheres para esse espaço.

Essa identificação pode ser reconhecida no cotidiano, a exemplo de duas situações expostas por Aneg. Uma delas quando a UGC pintava um painel no bairro Santa Luzia. De frente para o muro, morava uma menininha que passava horas do dia observando a pintura tomar forma. Dias depois, ela saiu de casa com a mãe e se dirigiu até eles porque estava muito curiosa em ver de perto como se faz *graffiti*. Ao ver a Tia, aproximou-se e passou o resto do dia ao seu lado. A outra situação assemelha-se à primeira, quando, na produção de outro painel da UGC, diversas crianças rodeavam os grafiteiros e as meninas se aproximavam da Tia, olhando admiradas por ver uma mulher pintando muros. Essas meninas ficaram mais próximas dela do que dos grafiteiros homens que também construíam o painel.

Essas ocasiões levam à hipótese de que a presença feminina é referencial para que outras meninas e mulheres identifiquem esse espaço como pertencente, também, a elas. O que pode ser relacionado à representação feminina nas pinturas. Quando os *graffitis* expressam

personagens femininas, meninas e mulheres constroem assimilações e apropriações com essa prática.

Um exemplo pode ser dado com a imagem a seguir, quando Tia produziu um *graffiti* de si mesma com adereços comuns entre os *hiphoppers*: moletom, touca e um brinco de CAP, que é uma espécie de bico inserido na lata de *spray*. É a ponte que liga a tinta da lata ao muro, um objeto concreto e simbólico de expressão do Hip Hop.

Imagem 16 – Tia no graffiti de si mesma



Fonte: Redes sociais da Tia.

As dificuldades de ser mulher no *graffiti* foram, por vezes, apontadas por Tia e Aneg durante a entrevista de 15 de março de 2020. Presentes, também, em conversas que estabelecemos ao longo desses anos, em vivências que experienciei como público do Hip Hop e acompanhando seu trabalho e conversando com outras mulheres que compõem o ambiente Hip Hop na cidade. Essas conversas têm relevância pois são mecanismos de construção social do significado dos acontecimentos. A mobilização de itens – relatos, impressões – para compreensão do que se conversa constrói significados sobre fatos. “A conversa é prática

comunicativa, isto é, dirigida também para a comunicação de significados entre os atores sociais que estão interagindo” (DABUL, 2008, p. 60).

Essas dificuldades se expressam por posicionamentos machistas generalizados, reproduzidos de formas sutis e intensivas dentro e fora do Hip Hop. Relacionam-se também à maior liberdade concedida aos homens para transitar na rua, e logo, parar para grafitar um muro, posto que é, como todo o Hip Hop, uma prática de rua, desenvolvida fora do espaço doméstico.

As construções que o senso comum conferiu ao *graffiti* – em grande medida por uma estrutura patriarcal que condiciona a presença feminina a determinadas atribuições, que são diferentes para os homens –, também pela construção própria do Hip Hop, que inscrita nas estruturas que modulam a sociedade, constroem seus referenciais em modelos masculinos, colocam os homens em posições de destaque, o que condiciona o senso comum a associações diretas com a masculinidade, reiterando essa prática como ação masculina. Essa noção explica retaliações, relatadas por Tia, sofridas enquanto pintava muros.

Essa associação à masculinidade, presente no *graffiti* e no Hip Hop em geral, tem motivado as mulheres dessa cultura à organização de eventos que protagonizem sua participação como produtoras das expressões artísticas. O que mostra uma movimentação dessas mulheres em usar as ferramentas do Hip Hop e seu ímpeto contestador para evidenciar a importância política e social de debater e considerar o fazer feminino.

Essa movimentação entre as mulheres, na cidade de Juiz de Fora, apresenta-se com a organização de diversos eventos preocupados em demarcar a presença feminina²⁶ nessa cultura, dando espaço para que esses atores ocupem a cena mostrando seus trabalhos. Um desses eventos, o “Rap de Mina”, é uma produção assinada pelas mulheres *hiphoppers* da cidade e teve algumas edições sediadas na CasAbsurda. Na primeira edição, as duas grafiteiras da cidade, Pekena e Tia, pintaram juntas um painel para o evento.

Imagem 17 – Graffiti produzido com Pekena para o evento Rap de Mina

²⁶ Como a batalha de 8 de março narrada no capítulo anterior.



Fonte: Redes sociais da Tia.

O “Rap de Mina” é uma referência no movimento dessas mulheres de criar espaço para a produção feminina. Em uma das edições, foi gravado o clipe da música “Tempos Efêmeros” (2018), da MC Laura Conceição, *rapper* da cidade. Nesse clipe, além das imagens captadas durante o evento, há cenas protagonizadas por mulheres que compõem o Hip Hop na cidade. Dentre elas, Tia aparece grafitando. O refrão ilustra o levante das mulheres pautando seu espaço: “Ahhhh nós tamo no corre/ Ahhhh quem luta nunca morre/ Ahhh rap de mina chegou forte/ Ahhhh xeque-mate esse jogo virou” (CONCEIÇÃO, 2018).

As produções apresentadas até aqui datam de 2016 e 2017. Em sua trajetória, esses são, respectivamente, o ano em que se graduou em pedagogia e o ano em que iniciou a pós-graduação em educação na UFJF e executou o “HipHopologia”. Foi também no segundo semestre de 2017 que Tia, como conta em publicação em suas redes sociais, foi beijada à força por um professor dentro da universidade. Esse assédio tornou-se denúncia três meses depois, sucedendo em uma série de adversidades que transcorreram em sua trajetória adiante. O desligamento de sua bolsa socioeconômica, a demora do processo e apuração da denúncia, a troca de orientação, a forma como a instituição lidou com o caso, a falta de apoio, o julgamento, a punição e a vergonha culminaram, de acordo com Tia, em problemas médicos que, gradativamente, colocaram-na em uma reclusão cada vez mais aguda e que ecoa até os dias atuais.

A reclusão derivada dessas experiências demandou um distanciamento da prática cotidiana do *graffiti*. Por não conseguir mais participar das experiências coletivas essenciais nessa prática, dedicou-se mais profundamente à produção de ilustrações – os materiais que serão apresentados e analisados a seguir. Como será evidenciado, essa mudança de técnicas e suportes para a criação está correlacionada a uma importante mudança de conteúdo. Inseridos nas temáticas feministas e femininas, os trabalhos têm agora um tom mais personalizado.

Em julho de 2019 Tia criou uma página na rede social *Instagram* intitulada “Brisas da Tia” e a primeira publicação da trazia a imagem a seguir com a legenda “Brisas da Tia: Um monte de sentimentos, pensamentos e viagens, espalhadas em 'brisas'. Pedagoga, grafiteira, cartomante e um tanto quanto 'brisada”²⁷. Esse perfil, hoje com mais de cinco mil seguidores, age como um diário público de pensamentos da Tia. É o veículo principal de hospedagem e apresentação de suas ilustrações, mas onde também compartilha fotos pessoais, ideias, estudos e reflexões sobre temas diversos e relembra trabalhos antigos, principalmente *graffitis*. A maior parte dessas publicações compõe o que ela nomeia “brisa”. Como se fossem sessões, embora não pareça ter planejamento e ordenação, as brisas se expressam nas publicações iniciadas por algum título, como “brisa ilustrativa”, “brisa fotográfica”, “brisa lótus furacão”, “cinebrisa”, “graffitia” e finalizadas com trechos de letras de músicas que percorrem do *rap* à música popular brasileira.

Imagem 18 – Brisas da Tia

²⁷ Retirado da página @brisas_da_tia, publicado em 14 de junho de 2019.



Fonte: Rede social da Tia.

Durante uma conversa por *WhatsApp*, perguntei de onde surgiu a ideia das “brisas”.

Então, o brisas, é o estalo mesmo. O *insight* que eu tive para começar a postar essa parada de brisa foi quando aconteceu né, aquele assédio lá na universidade, e já tinha passado dez meses da minha denúncia e aí eu perdi a bolsa socioeconômica, né, não renovaram, e aí depois de dez meses a universidade me chamou lá, a coordenação da FACED, eu fui lá achando que era alguma resposta e eles falaram pra mim que ainda não tinha resposta. Me chamaram lá, tipo assim, pra nada. E falaram que eu tinha que voltar na ouvidoria, e aí nesse dia eu fiquei muito puta, fiquei muito puta porque tinha passado dez meses, eu tinha que voltar na ouvidoria, o lugar que eu comecei a denúncia, sabe? E aí foi que eu tirei aquela foto na FACED, né? Em frente à cantina, e com o livro apontado, como se fosse uma arma. E coloquei na internet aquela parada do assédio, foi aí que deu o *boom* né? Que aí teve protesto na FACED, deu na televisão... E aí, depois de dois meses, depois dessa foto, eu tive a resposta né, ele só tomou uma advertência, nada mais. Mas aí a ideia do brisas foi partindo dessa foto, foi um refúgio sabe? Foi a única coisa que me fez sentir bem depois de meses, sabe, eu ter colocado aquilo na internet, sabe? Eu fiquei mais leve, sabe? Não teve o resultado que eu queria, mas pelo menos eu joguei a bosta no ventilador, sabe? Então... aí começou a vir né, essas ideias de criar as brisas e sempre colocar uma mensagem. Então me expressar, expressar os meus sentimentos através de uma foto com uma música. Além de ser a favor né, da legalização da maconha, né? Eu acho que as pessoas que são brisadas são as melhores. (TIA, *WhatsApp*, 2020)

A foto com o livro apontado como se fosse uma arma alude à ideia de livros como armas da luta por educação popular, pauta defendida por ela e presente em algumas publicações em redes sociais, como, por exemplo, na imagem “Tia pronta para a guerra”. A publicação data de 13 de agosto de 2018, o que mostra que a ideia das “brisas” surge antes da criação da página “Brisas da Tia”. Atualmente, esta página é a única, na rede social *Instagram*, onde Tia veicula suas ideias. Entretanto, durante um ano – entre agosto de 2018 e junho de 2019 –, as “brisas” foram publicadas em outra página na mesma rede social, que era sua conta pessoal. Essa imagem também traz consigo a dupla criativa. A digitalização deste desenho, assim como de outras ilustrações digitalizadas publicadas na rede social, são feitas por Aneg, que tem domínio dessa plataforma. Essa imagem é o logotipo das Brisas da Tia e aparece em várias ilustrações.

A aproximação com questões pessoais muito mais presente e evidente nas ilustrações pode ser correlacionada à relação que esse tipo de produção estabelece com o tempo. O *graffiti* é uma ação coletiva construída face a face, com comunicação constante durante o processo de pintura. O muro, enquanto suporte, opera sob uma lógica temporal e material onde a liberdade de fazer e refazer é restrita ao tempo que cada um e todos têm para pintar, ao espaço e ao custo dos materiais. Produzido, sobretudo, coletivamente, principalmente em ações da *crew*, os trabalhos de *graffiti* tendem ao diálogo entre os próprios componentes da gangue. Os interlocutores, neste caso, conversam e produzem, em primeira instância, para si.

A ilustração, em contrapartida, inicialmente conversa com um interlocutor anônimo e possui uma relação mais flexível. Não é um trabalho individual, posto que nenhum trabalho o é, mas a temporalidade de uma ilustração é individualizada. O acesso aos materiais e técnicas é mais abrangente, porque papel e lápis, canetas e tintas são mais acessíveis em maior quantidade, permitindo o fazer, refazer e desfazer com mais facilidade. O tempo do *graffiti* é determinado pelo coletivo e é, em certa medida, cronometrado para a execução. A ilustração opera com outra temporalidade, o que permite ser criada, pausada, continuada ou descartada em muitas circunstâncias.

O aumento da produção de ilustrações concomitante à redução de *graffitis* tem, portanto, relação com sua reclusão. A intensificação e o aprofundamento das questões pessoais são viabilizados, ainda, pelas lógicas operacionais dos processos de produção de ilustrações, marcando uma mudança significativa de forma e conteúdo.

Quando a questioneei sobre os temas de seus trabalhos, Tia relatou que nos *graffitis* busca inspiração adaptando o desenho a um tema definido coletivamente, servindo de caminho para a criação. Já as ilustrações surgem num específico momento de sua trajetória.

Eu comecei a fazer esses desenhos na época que eu comecei a ter depressão mesmo, que rolou aquela *bad* e eu fiquei um ano sem tratar, fiquei um ano presa no quarto, foi quando eu desenhei aqueles orixás todos e comecei a fazer mais esses desenhos assim que era eu. [...] Às vezes eu ouvindo uma música, ou uma situação que eu estou vivendo, que eu estou sentindo, porque esses desenhos pra mim são terapia mesmo, sabe? Acho que mais do que o *graffiti* mesmo porque no *graffiti* eu não consigo pôr no muro um monte de coisinha doida igual eu boto no desenho, sabe? Até porque se eu fosse fazer um painel com aqueles desenhos eu ia ter que ter muita tinta, um muro muito grande. Então o papel me dá essa facilidade, sabe? De colocar muita coisa nos desenhos, e coisas que eu estou sentindo, que eu estou pensando, que eu estou estudando, sabe? Eu vou colocando sempre o meu sentimento ali no momento, entendeu? É uma forma de botar pra fora, sabe? Todo sentimento acumulado, até raiva, ódio, amor. É tudo que eu boto pra fora ali no papel. (TIA, 2020)

As ilustrações são quantitativamente produzidas em 2018, quando o assédio se desdobra e a reclusão passa a compor o cotidiano. Esses desenhos tomam o papel como resultado do que Tia sente, pensa e estuda. Em sua narrativa, descreve um demorado processo de criação. Por vezes dedica horas a pensar esperando um ápice, como uma bomba relógio que explode como ilustração. Muitas dessas produções trazem a própria Tia como personagem, o que explica acessar esse suporte para externar suas inquietações pessoais.

A imagem 19 é uma catarse de suas experiências recentes. Pode ser considerada abertura ou inauguração de um momento, o começo de um itinerário discursivo que interage as pautas feministas com um intensificado mergulho em si. O papel, o lápis e a caneta são como um megafone que potencializa seu desassossego. Essa “fase” corresponde, numericamente, a parte significativa de sua produção visual. A mudança de suporte e, conseqüentemente, da temporalidade, está correlacionada ao aumento considerável de trabalhos.

Imagem 19 – Pra ser ouvida, o grito tem que ser potente!



Fonte: Redes sociais da Tia.

As ilustrações dessemelham dos *graffitis* porque sua exposição não decorre apenas da criação. Para torná-las públicas, as redes sociais são fundamentais. Embora os *graffitis* também sejam publicados na internet, sua exposição precede essa ação. Com as ilustrações, as redes sociais são suporte expositivo fundamental. As publicações trazem legendas como extensões desses desenhos e os processos de descoberta decorrentes tocam em conteúdos femininos. Um exemplo é a ilustração de uma vagina, que Tia expõe junto de sete títulos: “1 - Vagina em latim que dizer ‘o lugar onde se guarda a espada’ 2 - As paredes da vagina se abrem como um guarda-chuva 3 - A vagina tem um sistema próprio de limpeza 4. O recorde de maior número de orgasmos alcançados por uma mulher em uma hora foi de 134 5 - O clitóris contém 8.000 terminações nervosas 6 - Algumas das bactérias naturais da vagina são encontradas no iogurte 7 - Não consegui nome menor”.

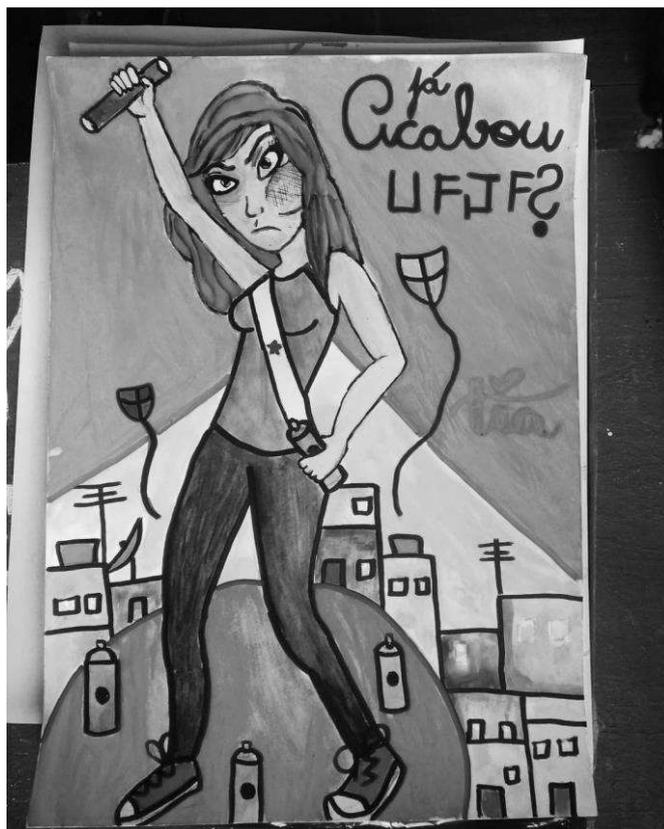
Imagem 20 – A vagina



Fonte: Redes sociais da Tia.

Em outras ilustrações, expressa o descontentamento com a universidade. É interessante notar que, embora temas muito significativos e graves, dadas suas experiências, Tia aciona, em alguma medida, o humor. Fazendo referência a vídeos que se popularizaram como memes na internet, produz a ilustração da imagem 21 escrevendo “já acabou UFJF?”, remetendo ao famoso meme “já acabou Jéssica?”. Nota-se também que o fundo traz a bandeira do Brasil e construções que remetem à periferia, onde vive. O olho roxo e a bochecha inchada aludem à lenta burocracia que percorreu durante o processo do assédio. A ilustração da imagem 22 é uma releitura de um vídeo famoso protagonizado por Zagallo em 1997, então técnico da seleção brasileira. Na final da Copa América, o técnico desabafa para a imprensa com a frase “vocês vão ter que me engolir”, em referência às pressões que vinha sofrendo naquela ocasião. Os microfones da imprensa, que costumam estampar o nome das emissoras, nessa ilustração imprimem uma crítica à mídia sexista e conservadora.

Imagem 21 – Periferia resiste! Federais: inclusão ou manutenção do status quo?



Fonte: Redes sociais da Tia.

Imagem 22 – Releitura “vocês vão ter que me engolir!”



Fonte: Redes sociais da Tia.

Em meio à reclusão, Tia completou dois anos de *graffiti*. Para comemorar, grafitou o que antes era uma ilustração intitulada “Tia em: parafusos a menos, coração a mais”, contribuindo para um painel da UGC depois de meses afastada da prática coletiva do *graffiti*. Essa mudança ecoou por todas as esferas de sua vida. Junto à imagem do *graffiti*, Tia posta a seguinte legenda:

Graffiti feito no último painel da UGC. Ando sumida, sumida de tudo! São tempos difíceis e a vida tem dessas coisas. Estou afastada numa jornada interior, além de ser um momento em que preciso de foco e dedicação. Esse momento é necessário e não é de tudo ruim. Peço desculpas para todos meus convívios sociais, por qualquer vacilo cometido, inclusive marcar e não conseguir ir. E claro muito obrigada a todxs os amigxs pela paciência e carinho, vcs me fazem querer estar aqui. (Redes sociais, jun 2018)

Imagem 23 – Comemoração aos dois anos de graffiti



Fonte: Redes sociais da Tia.

Tia percorreu sua trajetória no Hip Hop com cabelo liso e ruivo, como nos *graffitis* e ilustrações de si apresentados até aqui. Sua visualidade começa a mudar em 2018, quando dá início a um processo de transição capilar. Essa mudança de aparência é significativa por ser concomitante a transformações sociais e individuais. Para expressar essas mudanças, desenha

“Os ciclos da vida. Tempo bom, tempo ruim, é preciso ser poeta pra ter um coração” como registro dessa metamorfose.

Imagem 24 – Transformação no visual



Fonte: Redes sociais da Tia.

Outras ilustrações marcam as transições emocionais de Tia nesse tempo. O revolto e o sereno perpassam suas criações expondo as controvérsias do indivíduo tocante às experiências em âmbito social. As brisas cinematográfica e ilustrativa a seguir, intituladas “Um roteiro de Kubrick: Sanidade x Fenômeno Sobrenatural” e “A caçadora de flor de vento”, publicadas em 2019 em sequência, tornam compreensível essa ambivalência.

Imagem 25 – O revolto



Fonte: Redes sociais da Tia.

Imagem 26 – O sereno



Fonte: Redes sociais da Tia.

A última imagem selecionada para análise recupera as dimensões da trajetória discutidas durante o capítulo. Intitulada “Desbravando o fantástico mundo de Brisas. A viagem da Educação Popular e a missão da Pedagogia Revolucionária”, retoma seu repositório cultural, social e político decodificado em toda sua produção visual. Representa a

si mesma com beca, capelo e amparada por ferramentas que lhe ajudam a enfrentar as intempéries do caminho. Os raios e a espada podem estar correlacionados a Iansã, orixá presente na umbanda e do qual Tia é filha. Conhecida como senhora dos ventos, raios e tempestades, está ligada à justiça, à força e à transmutação, remetendo ao seu encontro com a religião. Essa imagem pode ser lida como a simbolização de todos os processos apresentados.

Imagem 27 – Tia pronta para a guerra



Fonte: Redes sociais da Tia.

2.3 A conversão religiosa e os orixás

Tangente à sua inserção no *graffiti*, com produções voltadas para o repertório Hip Hop entrelaçado à temática pedagógica, as questões feministas encontram espaço dentro da construção de identidade do trabalho visual. Somados à dedicação às ilustrações como suporte para tematizar questões pessoais, Tia comunica seus modos de apreensão e decodificação da realidade a partir de seu horizonte cultural, social e histórico. É notável também, pelo volume, um processo de conversão religiosa. Filha de pastores, Tia foi frequentadora assídua de igrejas evangélicas durante 22 anos. Seu afastamento gradativo da igreja começa em 2010 e sua aproximação com a umbanda pode ser identificada pelas ilustrações concebidas durante 2018.

Em 2017, Tia produziu uma ilustração de Iansã, que posteriormente foi transposta para o *graffiti*. Durante 2018, contabilizei 20 produções. Dentre elas, 11 ilustrações dos orixás Iemanjá, Iansã, Oxum, Nanã, Omulu, Oxóssi, Xangô, Exú, Ogum e Oxalá; cinco das entidades caboclo, cigana, preto velho, baiana e malandra; um *graffiti* comercial de Oxóssi; um *graffiti* de Iemanjá e uma ilustração, que categorizei na tabela como “pessoal”. A imagem a seguir, publicada em março de 2018, é um autorretrato que Tia legenda “aprendendo a surfar nos raios de Iansã e a atirar flechas”. Além das ilustrações dos orixás e entidades, essa em especial expõe a referência e a interferência da umbanda em sua vida.

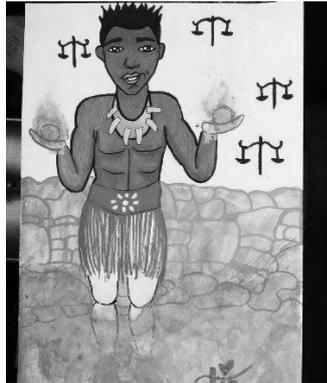
Imagem 28 – Surfando nos raios de Iansã



Fonte: Redes sociais da Tia.

Mediante essas produções, identifico sua conversão religiosa. Essa conversão é encontrada no material visual da Tia pela grande porção de ilustrações. Os orixás, produzidos em maior quantidade, foram desenhados para um jogo que ela criou para educação infantil e que denominou “Odara”. Não há relatos nem indícios da aplicação em sala de aula. Entretanto, em 2019, essas produções – orixás e entidades – foram exibidas em uma exposição com o mesmo nome do jogo. As ilustrações que se seguem, unidas em uma única imagem, são os orixás desenhados por Tia, aqui expostos na seguinte ordem: Iemanjá, Oxum, Iansã, Nanã, Oxóssi, Xangô, Omulu, Exú, Ogum e Oxalá.

Imagens 29 – Os orixás



Fonte: Redes sociais da Tia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática que percorre o trabalho pretendeu expor, pelo estudo de caso, minúcias de processos reais de inserção e criação feminina no Hip Hop, com o propósito de contribuir para as reflexões preocupadas em pensar a mulher no mundo dos homens e suas implicações. No primeiro capítulo, dediquei a análise aos primeiros anos da trajetória de Tia no Hip Hop. A partir dos conceitos de campo de Bourdieu (1983a) e arte como vida social e ação coletiva de Becker (2010), esmiúço as experiências a fim de enxergar as disputas, as dominações e as cooperações que percorrem a construção de um espaço feminino nesse ambiente em Juiz de Fora. Pensando a convenção e o novo lugar no campo, verbalizei as estratégias às quais a agente recorre para esse construir. A descrição e a análise propuseram mostrar como, ao não aceitar a subalternidade social e culturalmente atribuída às mulheres, teve agência transformadora no campo e criou novos espaços e papéis na tentativa de ruptura com essa condição histórica. As experiências possibilitam, ainda, pensar que condições Tia teve para se tornar artista.

O segundo capítulo, preocupado com um segundo momento dessa trajetória, apresenta Tia constituindo-se artista e percorrendo os caminhos de dedicação à prática do *graffiti*, pensando, em relação à trajetória descrita no capítulo anterior, como ela se afirma grafiteira, quais são as condições, as possibilidades e os artifícios de que ela dispõe. Nesse momento, a pesquisa preocupa-se em trazer as imagens como dados fundamentais para pensar e narrar a trajetória. A cultura visual, especialmente os estudos visuais (CAMPOS, 2012) e a leitura de imagens (SCHWARCZ, 2014), foram a análise que parte de sua produção visual. Primeiro o *graffiti*, e depois as ilustrações, mostram-se importantíssimos dados para a concretização deste trabalho.

A tentativa de criação de diálogos entre os planos de informação que acessei se mostrou eficaz, considerando que este trabalho não se propôs abranger todo o Hip Hop, mas especificamente sobre a trajetória de Tia, trazer descrições de microprocessos de novos papéis, novos lugares e limites dos conflitos para contribuir com as discussões que pensam o que significa uma mulher no mundo da arte e, em especial, no Hip Hop, que tem crescido nos últimos 15 anos.

Como vimos, trata-se de uma trajetória massivamente conflituosa, o que corresponde à dinâmica dos campos, como sugere Bourdieu (1983a). Um ponto fundamental, que marca toda a trajetória de Tia, é a presença masculina expressa como patrulha, como assédio, como impedimento. Desde sua tentativa de treino no *break*, até o assédio na universidade, há uma

presença que ancora a experiência feminina na sociedade. É incontestável como as relações de gênero estão impressas nessa luta, caracterizando a necessidade de pensar o gênero como categoria analítica. Vale salientar que raça e classe são também importantes categorias que não estão consideravelmente presentes, mas este trabalho poderá contribuir com futuras pesquisas que pretendam desdobrar estudos como esse.

A dimensão coletiva da arte, com base em Becker (2010), revela o significativo papel desempenhado pelos elos cooperativos durante a trajetória. Sem esse acesso, os projetos organizados por Tia não teriam êxito. Foi indispensável a ação coletiva dos atores sociais para que a nova posição disputada por Tia tomasse forma e fosse incluída no campo do Hip Hop. As tensões e as alianças que marcam esse caminho apontam, ainda, para um possível levante das mulheres nesse ambiente, bem como abrem oportunidades tanto para os atores que contribuíram com o “EducArte” e com o “HipHopologia”, como para os espectadores e as espectadoras. O depoimento de Tamires, a seguir, confirma essa ideia.

A Tia sempre foi nas batalhas e nos eventos de hip hop em geral, depois disso ela teve a iniciativa do projeto “EducArte” e nós trabalhamos juntas. Esse projeto foi um marco pra cultura na cidade, porque nós podemos trabalhar os elementos da cultura em diferentes áreas e escolas da periferia e centro da cidade, levando uma nova possibilidade de crescimento, reflexão, atuação, de autoestima e de caminhos que podem se tornar até um meio de vida tanto para os alunos quanto para os artistas que se apresentavam. Após esse projeto, houve também o “Hiphopologia” que acontecia na UFJF aos domingos de manhã e que também trabalhava todos os elementos da cultura. (TAMIRES, *WhatsApp*, 2019)

O ponto de vista fundamental, ou seja, os princípios de compreensão e explicação convenientes ao Hip Hop e que sustentam esse campo são, ao mesmo tempo, acionados por agentes já ocupantes de determinadas posições sociais que, respaldados nesses princípios, mantêm-se hierarquicamente bem posicionados e expõem possíveis ameaças de novos agentes, como também são mobilizados por Tia, quando enfrenta as determinações no campo. Embora o argumento de que só compõe quem pratica algum elemento seja levantado pelos antigos e dominantes como capital eficiente dentro do campo, a noção de Hip Hop quando junção dos elementos é levantada por Tia, nova e pretendente, interpelando essa determinação como princípio de compreensão e explicação para disputar o campo. Ainda que no começo não se apresente como praticante de algum elemento, reivindica o espaço de organizadora, de produtora de eventos e espaços onde os elementos, em conjunto, se expressem como Hip Hop. Posteriormente, a dedicação à prática do *graffiti* relaciona-se também com as reações à constituição desse lugar de elo entre todos os elementos.

Com isso se observa que, antes de dedicar-se à produção artística, Tia cavou um lugar no Hip Hop. E é dessa abertura que este trabalho pretendeu pensar esse movimento cultural

pelo estudo deste caso. A concepção de prática de elementos para inserção reconhecida no Hip Hop, além de única possibilidade de inserção, manifesta-se como uma posição subalterna, que não pode ter potência de confrontar os agentes em posições dominantes e não tem poder de interferir na lógica de funcionamento desse campo. Isso se expressa, por exemplo, quando é questionada enquanto jurada de batalha. A condição de avaliação restringe-se aos praticantes do elemento em questão. Sua contrapartida foi estudar poesia. Ao não aceitar esses pressupostos, Tia procura recursos que possa acessar. Enfrenta, confronta. E se o espaço não existe, ela cria. Tanto que, embora a acusação de ser a pessoa que não faz nada porque não pratica nenhum elemento tenha percorrido quatro anos nessa trajetória, só inicia sua execução como grafiteira quando encontrou possibilidade de tê-la fora do espaço submisso, após ter constituído um novo lugar. O que pode ser interpretado como uma reação construtiva às inviabilizações do espaço que criou e ocupou, como organizadora/produtora de eventos que representavam o elo entre os elementos, reivindicado por Tia como princípio para disputar o campo.

A educação, sem dúvida, é basilar do agir de Tia dentro e fora do Hip Hop. De modo especial o projeto “EducArte” e a escolha de expandir esse movimento cultural para ambientes institucionais de ensino denotam essa relevância, que converge com os objetivos do Hip Hop desde os anos 1970, no Bronx, com a Zulu Nation. Esse projeto mostra-se relevante no contexto geral do Hip Hop e na cidade de Juiz de Fora, tanto por contemplar o aspecto educativo da cultura, quanto por fazer chegar aos estudantes das escolas públicas onde se apresentou oportunidades de atuação no mundo, abrindo caminhos para (re)conhecer(-se) e estar na sociedade, produzindo subjetividades e construindo identidades. Essa relação quase indissociável está nos projetos que produziu, nos *graffitis* que pintou e nas ilustrações que desenhou. O quinto elemento, que abrange a dimensão educacional da cultura, é onipresente na trajetória dessa agente e imprescindível para elucidar sua importância no Hip Hop.

Sua produção visual, que começa tímida, desbrava caminhos de construção de identidade e abre espaço para trabalhos que tematizam questões que ultrapassam as temáticas *hiphoppers*. Quando se depara com a possibilidade – quase necessidade – de produzir em ambientes restritos, surgem as ilustrações e, com elas, o trabalho aponta para outra linguagem. Esses trabalhos denotam outra forma de comunicação e, em certa medida, desloca-se do Hip Hop. As ilustrações acenam prescindir desses interlocutores, proporcionando uma expansão do campo de comunicação. Isso possibilita compreender uma trajetória complexa, múltipla, que extrapola o universo do Hip Hop, com outras afirmações e tensões, como sua experiência

como aluna de pós-graduação, a saída da igreja evangélica e sua aproximação com a umbanda.

Longe de concluir, o trabalho permite levantar possibilidades para se pensar mulher no mundo dos homens. Devo dizer que a pesquisa me trouxe a duas observações. A primeira delas, como já demarquei, diz respeito à inserção no Hip Hop pela criação. A segunda, que se apresenta aqui em tom de hipótese, pois não pôde ser dedicada a uma análise profunda, trata-se da inserção no *graffiti* por associação. É importante ressaltar que essas estratégias, especialmente o procedimento criativo de inventar um espaço, com extensa dedicação neste trabalho, não se trata de uma constatação genérica ou generalizada. É um caso específico que permite essa análise, portanto um empenho analítico em outros casos é um caminho possível para identificarmos em que medida ou quais estratégias se repetem ou não em outros ambientes de Hip Hop.

O ponto que não pôde ser discorrido com dedicação analítica neste trabalho, assinalado no parágrafo anterior, trata-se de uma questão que deve ser vista em outro momento. Passado o processo de interpelação e criação no campo, expresso no primeiro capítulo, Tia se dedica ao *graffiti*. Sua afirmação como grafiteira acontece concomitante à parceria com seu companheiro Aneg, um grafiteiro já estabelecido. Ou seja, a inserção, neste caso, pode ter se dado através de um homem. É uma questão que merece maiores problematizações e aprofundamentos, como em que medida ele também se associa a ela, mas é importante mencionar.

A condição de inserção no *graffiti* por associação a um homem que já ocupava um lugar e tinha uma experiência pode sê-la porque, nesse momento, ela passa a ocupar uma posição já existente, a de grafiteira. Não é possível afirmar se e como conseguiria em outras condições, mas foi o recurso acessado por ela. Embora o trabalho não se dedique a essa questão, é uma possível estratégia levantada, que nos conduz a pensar em que medida a inserção feminina no *graffiti* passa por essa estratégia e quais são os mecanismos possíveis de viabilização da inserção.

O enfrentamento de um campo caracterizado pela masculinidade, no primeiro momento de criação de espaço; e a associação, como o segundo momento de ocupação de um espaço existente, indica que não houve um único caminho, e essas condições, especialmente de associação, chamam a atenção. É importante ressaltar que não é simplesmente se aliar ao homem. Com Aneg, Tia construiu parceria e também sua própria identidade. Acessou espaços completamente autônomos e independentes dele, sem margens para a submissão. Mas, como todo o espaço público, especialmente o Hip Hop e o *graffiti* que são expressões sediadas na

rua, é relevante pensarmos que as posições que já existem são masculinas. Portanto, essa experiência nos indica que, para não se subordinar, ou você inventa ou você se associa.

Esses caminhos traçados por Tia não implicam, necessariamente, numa condição geral para as mulheres no Hip Hop. Além do giro artístico para as ilustrações, que parecem demonstrar autonomia com relação ao Hip Hop, Tia tem, nos últimos tempos (aproximadamente um ano), se dedicado a outra expressão artística: a escrita. Essa dispersão aparece na sua página “Brisas da Tia” e ela, pessoalmente, me disse estar se dedicando à escrita de contos e novelas, retomando uma prática que tinha na infância, de inventar histórias para a irmã e escrever e desenhar histórias em quadrinhos para os pais.

Embora o movimento cultural Hip Hop se expresse com veemência como uma filosofia ou estilo de vida, os novos caminhos da trajetória de Tia parecem indicar um afastamento. É possível que o acesso e o domínio das linguagens do *graffiti*, que abriu portas para uma outra linguagem, expressa nas ilustrações, chegam agora a uma outra, que é a literatura. Os temas retratados descobrem cores e formas e caminham para um ponto ainda em devir.

As ideias levantadas aqui não permitem conclusões, mas conduzem a pensar em que medida uma saída para a mulher no Hip Hop não seria a saída do Hip Hop. Retomando a ideia de cultura como recurso proposta por Hollanda (2012) e do agir político do Hip Hop por meio da cultura, o bloqueio e a disputa que se estabelecem com a chegada feminina pautando suas demandas e suas vozes, mostram que a saída também pode ser por dentro, já que os campos, como aponta Bourdieu (1983a), são estruturados e permeados por conflitos, mas sobretudo passíveis de mudança.

A pesquisa traz o acompanhamento de um ator em carne e osso, em suas diversas dimensões da vida e suas especificidades, inseridas em um contexto social. Embora tenha algum reconhecimento na região em que atua, com laços estabelecidos, não corresponde a um ator *mainstream*, de projeção dentro dos mundos da arte. Seu valor é local. Está fora dos ambientes “consagrados” e reconhecidos, mas tem papel fundamental no ambiente em que se insere e de cuja construção participa ativa e criativamente. Sobretudo, é a história de uma artista com trajetória em andamento, com caminhos ainda por vir, sendo construídos. É uma trajetória em aberto, que tem potência, mas ainda com futuro encoberto, impreciso.

Sobretudo, o que sou capaz de concluir com esta pesquisa pode ser resumido em dois pontos. Por um lado, evidencia que o patriarcado como um sistema estruturante de relações em totalidade não foi superado e, portanto, tem que ser considerado para pensarmos as relações nos mundos da arte ainda hoje. Por outro lado, mostra como as mulheres têm, ao

longo da história e cada dia mais, se dado conta dessa estrutura que condiciona o pensamento e a ação da sociedade, a fim de questionar, enfrentar, pensar e disputar a hegemonia narrativa que as subalterniza há tanto tempo. A luta permanece insistente de que há possibilidade de mudança e que ela será alcançada.

Referências

- AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (org.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade**: Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. In: __ **O espaço biográfico nas ciências sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. Cap. 6, p. 239-276.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.
- BASTIDE, Roger. Introdução a dois estudos sobre a técnica das histórias de vida. In: **Sociologia**. Vol. XV, São Paulo: [s.n.], 1953. Anexo II, p. 150-153.
- BECKER, Howard S. A história de vida e o mosaico científico. In: __. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993. Cap. 4, p. 101-115.
- BECKER, Howard. Mundos da arte e actividade colectiva. In: __. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Cap. 1, p. 27-57.
- BECKER, Howard. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e Sociedade**: Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. Cap. 1, p. 09-26.
- BIROLI, Flávia. Autonomia, dominação e opressão. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014. Cap. 7, p. 109-122.
- BIROLI, Flávia. Introdução. In: __. **Gênero e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 9-20.
- BIROLI, Flávia. Feminismos e atuação política. In: __. **Gênero e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018. Cap. 5, p. 171-204.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8. Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, Cap. 13, p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983a. P. 88-94.
- BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983b. P. 112-121.
- BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo à parte. In __. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. P. 169-180.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. *Etnográfica*, Lisboa. v. 13, n. 1, p. 145-170, maio 2009. Disponível em:

<http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65612009000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 jan. 2020.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. *Visualidades*. Goiânia, v. 10, n. 1, p. 17-37, jan-jun 2012. Disponível em:

<<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/23083/13629>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *FAMECOS mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 19, n.2, p. 543-566, mai./ago. 2012.

CAMPOS, Ricardo M. de O. Graffiti, como surge e como se define? In: __. **Pintando a cidade: Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano**. 2007. 512 p. (Doutoramento em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007. Cap. VII, p. 247-284. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/765>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Temos que criar um outro conceito de criação. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). Coleção **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. P. 162-187.

CONCEIÇÃO, Laura. **Mc laura: Laura Conceição | Tempos Efêmeros (Prod. Everton Beatmaker)**. 2018 (3m54s). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gmHPLU9ZPYE>>. Acesso em: 14 jun 2020.

DABUL, Lígia. Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, Ano XV, n.16, p. 54-63, jul. 2008. Disponível em:

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Ligia_Dabul.pdf> Acesso em: 02 jun. 2020.

DARVILLE, Jordan. **The Fader**, 2019. Nova York, EUA. Disponível em:

<https://www.thefader.com/2019/12/13/report-graffiti-pioneer-phase-2-has-died>. Acesso em 10 abr. 2020.

FEDERICI, Sílvia. A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. In: __. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017. Cap. 2, p. 109-235.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip hop: cultura e política no contexto paulistano**. Curitiba: Appris, 2018.

FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip-hop feminista? Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-hop soteropolitano**. Salvador: EDUFBA/NEIM, 2018. Bahianas collection, n. 20, 212 p. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788523218621>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: __. **O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Cap. 5, p. 142-181.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LEAL, Priscilla Cruz. Mulheres Artistas: Há desigualdade de gênero no mercado de artes plásticas no século XXI?. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, VIII, 2012, Salvador.

LEÃO, Márcia Aparecida da Silva; FERREIRA, Joaquim de Oliveira. Arte e cidadania: hip hop e educação. In: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (org.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. São Paulo: Alameda, 2015. Cap. 5, p. 111-131.

LIMA, Mércia. **Desacordes de gênero em um movimento artístico-cultural: os lugares das mulheres no hip hop de Campina Grande-PB**. 2016. 92 p. (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2016.

Disponível em:

<<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/bitstream/riufcg/127/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20MERCIA.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2019.

LIMA, Mariana S. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**. 2005 124 p. (Dissertação de mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/253223>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MAGRO, Viviane M. de M. Culturas juvenis urbanas. In: __. **Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas**. 2003. 224 p. (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2003. Cap. 2, p. 41-68. Tese (doutorado). Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/252961>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

MAUS, Lilian (Org.); WAQUIL, Isabel (Entrevistas). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia e Sociedade*. Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 108-116, abr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 de julho de 2019.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. Introdução. In: __ **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 7-16.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In: **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014. Cap.1, p. 17-30.

MOREIRA, Renato Jardim. A história de vida na pesquisa sociológica. In: **Sociologia**. Vol. XV, São Paulo: [s.n.], 1953. Anexo IV, p. 167-171.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Histórias de vida e depoimentos pessoais. In: **Sociologia**. Vol. XV, São Paulo: [s.n.], 1953. Anexo III, p. 154-166.

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas consequências metodológicas. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.). **Usos & Abusos da história oral**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. Cap. 14, p. 193-200.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, out. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752014000200391&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 21 mar. 2020.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 08 jul. 2018.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13, p. 11-30, jan./abr 2005.

SHARYLAINE, pioneira do rap feminino em Sampa. **Primeiros Negros**, 2017. Disponível em: <<https://primeirosnegros.blogspot.com/2017/03/sharylaine-pioneira-do-rap-feminino-em.html>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. **Criações compartilhadas**: artes, literatura e ciências sociais. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Hip-hop: uma produção cultural da diáspora negra. In: ___. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola, 2011. Cap. 3, p. 57-84.

TRASFORINI, Maria Antonietta. Introducción. Cómo el genio se convirtió en talento. In: ___. **Bajo el signo de las artistas**: Mujeres, profesiones de arte y modernidade. València: Universitat de València, 2009. P. 15-26.

TIA. Entrevista concedida a Marina Lima Rocha Pereira. Juiz de Fora, 15 mar. 2020.

WACQUANT, Loic. Esclarecer o Habitus. *Educação & Linguagem*, ano 10, n. 16, p. 63-71, jul.-dez. 2007.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*. N. 48, p. 117-123, 2005.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: uma arte de se tornar visível. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, abr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

ZANETTI, Julia; SOUZA, Patrícia Lânes A. Jovens no feminismo e no Hip Hop na busca por reconhecimento. In: *REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA*, 26, jun. 2008, Porto Seguro.