

An aerial photograph of a city, likely São Paulo, showing a dense urban landscape with various buildings, green spaces, and a road network. In the background, a range of mountains is visible under a clear sky. The text is overlaid on the upper portion of the image.

# GÊNERO CONTINUA A SER O CAMPO DE BATALHAS

JUVENTUDE, PRODUÇÃO CULTURAL E A REINVENÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO EM SÃO PAULO

*Teresa Pires do Rio Caldeira*  
*Tradução de Saulo Adriano*

## RESUMO

Grupos de jovens e suas intervenções artísticas estão mudando o caráter do espaço público em São Paulo. Uma proporção significativa dos novos produtores culturais vem das periferias. Por meio de suas atividades, eles não só afirmam sua existência na cidade e fazem valer seu direito de usar seus espaços, como também começam a dominar a produção de representações. Não mais representados por outros que dominavam a produção de signos, os jovens das periferias agora impõem suas representações à cidade. Desse modo, eles desestabilizam o sistema de produção cultural, relações sociais e regras para o uso do espaço público dominado pelas classes altas. Essas transformações são substanciais, mas não sem contradições profundas. Dentre elas, uma das mais proeminentes é a reprodução de desigualdades de gênero.

**Palavras-chave:** gênero e produção cultural; juventude; espaço público.

## ABSTRACT

*Youth groups and their artistic interventions are changing the character of the public space in São Paulo. A significant proportion of the new cultural producers come from the peripheries. Through their activities, they not only affirm their existence in the city and assert their right to use its spaces, but also start to master the production of representations. No longer represented by others who used to dominate the production of signs, young people from the peripheries now force their own representations onto the city. Thus, they destabilize the previously established system of signs for cultural production, social relations, and rules for the use of public space dominated by the upper classes. These transformations are substantial, but not without deep contradictions. One of the most salient of them is the reproduction of gender inequalities.*

**Keywords:** *gender and cultural production; youth; public space.*

**G**rupos de jovens e suas intervenções artísticas estão mudando o caráter do espaço público em São Paulo. Nos anos 2010, é sobretudo por meio da produção cultural, e não através de movimentos sociais, que os espaços públicos estão sendo transformados. Uma proporção significativa dos novos produtores culturais vem das periferias. Por meio de suas atividades, eles não só afirmam sua existência na cidade e fazem valer seu direito de usar seus espaços, como também começam a dominar a produção de representações e suas linguagens – pintura, caligrafia, escrita, vídeo, filmes e mídia digital e eletrônica. Além disso, eles usam essa produção de maneira agressiva para expor a discriminação que vivenciam e para ressignificar os espaços da cidade, especialmente a periferia. Não mais representados por outros que dominavam a produção de signos, os jovens das periferias agora impõem suas representações à cidade. Desse

---

Este artigo foi originalmente publicado como “Gender is Still the Battleground: Youth, Cultural Production and the Remaking of Public Space in São Paulo”, em: Susan Parnell & Sophie Oldfield (eds.), *The Routledge Handbook on Cities of the Global South*, London, Routledge, 2014, pp. 413-27.

modo, eles desestabilizam o sistema de produção cultural, relações sociais e regras para o uso do espaço público dominado pelas classes altas.

Essas transformações são substanciais, mas não sem contradições profundas. Dentre elas, uma das mais proeminentes é a reprodução de desigualdades de gênero. A grande maioria dos protagonistas de todas as formas de intervenções artísticas e culturais originadas nas periferias são jovens do sexo masculino. Embora as mulheres tenham

---

Gostaria de agradecer à John Simon Guggenheim Memorial Foundation e à President’s Society of Fellows in the Humanities, da Universidade da Califórnia, pelas bolsas de estudo que me possibilitaram trabalhar na pesquisa na qual se baseia este artigo. Meus agradecimentos também a Thiago Thadeu Rocha, Ilana Nevins e Marcelo Nery. Este ensaio é parte de um projeto de pesquisa sobre juventude, gênero e espaço público em São Paulo no qual eu tenho trabalhado desde 2001. O trabalho de campo entre os moradores das periferias e produtores culturais foi realizado de julho de 2001 a dezembro de 2002, no período de junho a agosto dos anos de 2003 a 2012, e entre novembro de 2012 e março de 2013. Durante esses períodos, interagi com os artistas, entrevistei muitos deles, participei de eventos públicos que eles organizaram em diversas partes das periferias e também no centro de São Paulo, e reuni um acervo de sua produção em diversas mídias.

---

**TERESA PIRES DO RIO CALDEIRA** é professora titular do Departamento de Planejamento Urbano e Regional da Universidade da Califórnia, Berkeley, e autora de, entre outros, *Espacio, Segregación y Arte Urbano en el Brasil* (Katz).

sempre estado presentes nessas produções, não há dúvida de que formam uma pequena minoria operando em universos dominados por homens, nos quais enfrentam muitos obstáculos e preconceitos. Assim, embora as mulheres participem da esfera pública de incontáveis maneiras, elas geralmente não são produtoras de intervenções artísticas e culturais oriundas das periferias.

Neste artigo, argumento que um padrão claro de desigualdade de gênero é um dos principais produtos das novas práticas urbanas e intervenções artísticas que moldam o público na São Paulo contemporânea. Ao usar produções culturais para reinventar suas subjetividades, jovens das periferias forjam masculinidades agressivas e desafiadoras que recriam assimetrias de gênero, em vez de enfraquecê-las ou problematizá-las. Ao contestar outras injustiças, especialmente as relacionadas à classe e à raça, esses jovens reproduzem e por vezes amplificam desigualdades de gênero. A presença de mulheres em tais produções é sempre problemática. Nesses universos, assim como nos espaços públicos da cidade, as tensões de gênero são palpáveis.

A seguir, discuto algumas das novas produções artísticas e modos de representação oriundos das periferias de São Paulo em dois momentos consecutivos<sup>1</sup>. Primeiro, analiso a predominância do *rap* e o surgimento da literatura marginal na década de 1990, e sua poderosa ressignificação da periferia em um momento em que se registravam taxas muito elevadas de crimes violentos. Depois, abordo a diversificação da produção cultural que teve início na década de 2000, com um enfoque especial em *saraus*, *grafites* e *pichação*. Nesse momento, as formas de engajamento artístico não só proliferaram como também ultrapassaram os espaços das periferias para impor-se por toda a cidade. Foi uma década em que as taxas de crime violento caíram. Nos dois momentos, indico o tipo de masculinidade que esses movimentos articularam. Por fim, volto a atenção para as mulheres jovens e

suas relações ambivalentes com esses espaços de produção cultural.

## FALANDO A PARTIR DAS PERIFERIAS NOS ANOS 1990

As periferias de São Paulo são o produto do processo por meio do qual os trabalhadores urbanizaram a cidade: a autoconstrução. Assim como em muitas outras metrópoles do sul global, os migrantes que chegaram às centenas de milhares por ano para trabalhar no que estava se tornando um importante centro industrial não conseguiam encontrar moradia. A alternativa era comprar pequenos lotes em áreas não urbanizadas em periferias distantes e erguer por conta própria as próprias casas num longo processo de construção e expansão que transforma minúsculas habitações em casas de vários pisos e cômodos. Esse processo geralmente se completa em duas décadas, e simultaneamente urbaniza a cidade. É um processo de mobilidade social no qual as casas expressam o *status* ascendente de seus proprietários. Até os anos 1980, menos de 1% dos moradores de São Paulo vivia em favelas. Embora a porcentagem de moradores de favelas tenha aumentado, a maioria dos trabalhadores que moram nas periferias são proprietários de suas casas.

Esse processo resultou no padrão urbano centro-periferia que ficou evidente na cidade na década de 1970. As camadas mais altas residiam em áreas centrais com boa infraestrutura e serviços urbanos, ao passo que os trabalhadores pobres moravam nas periferias precárias que eles próprios construíram. Nos anos 1970 praticamente qualquer indicador social era bom no centro e piorava à medida que se caminhava para a periferia. Porém, ao mesmo tempo em que esse padrão se consolidava, também começou a mudar.

Nos anos 1970 e 1980, os principais agentes de transformação foram os movimentos sociais urbanos que se espalharam pelas periferias reivindicando direitos à cidade que tinham ajudado a construir e na qual pagavam impostos. Tais movimentos foram fundamentais para democratizar a sociedade brasileira e transformar significativamente as periferias. Os governantes que começaram a ser

1 Seria impossível discutir todas as formas de intervenções artísticas e culturais que hoje proliferam em São Paulo. Abordo aqui apenas alguns aspectos que ressaltam um envolvimento forte com a cidade e seus padrões de desigualdade social e segregação espacial, e as assimetrias de gênero.

eleitos depois dos anos 80 optaram por investir nesses espaços. Como consequência, asfalto, água encanada e eletricidade praticamente se tornaram universais na cidade, e a rede de esgoto se expandiu de forma considerável. O número de escolas, postos de saúde e, mais tarde (nos anos 2000), de centros culturais cresceu exponencialmente. Os espaços outrora sem dúvida muito precários já não eram então assim tão precários. A “cidade” ia chegando às periferias, realizando os sonhos de seus moradores.

Os jovens que são hoje produtores artísticos e culturais nasceram em São Paulo, e são filhos ou netos de migrantes que no passado se mudaram para o meio do mato para construir suas casas. A perspectiva a partir da qual eles enxergam a cidade é bem diferente daquela da geração de seus pais. Quando nasceram, os movimentos sociais já estavam esmorecendo, e os espaços de seus bairros já apresentavam melhorias significativas. Eles cresceram em um mundo de democracia, ONGs, acesso relativo à educação e uma crescente disponibilidade de tecnologias de comunicação, telefones celulares e acesso à internet. Por outro lado, os seus pais, uma boa parcela dos quais era analfabeta, enfrentaram longos anos de ditadura militar e censura aos meios de comunicação, e apenas sonhavam com uma quase sempre impossível linha de telefone fixo. Eles passaram ao menos uma boa parte de suas vidas sem eletricidade e asfalto e com possibilidades muito limitadas de consumo. Apesar de sua pobreza, os jovens artistas das periferias de hoje em dia estão conectados a circuitos globalizados da cultura jovem – cujos estilos eles reinterpretam e adotam – e a um mercado de consumo expandido e igualmente globalizado.

Porém, nos anos 1990 uma série de fatores negativos também moldava o cotidiano nas periferias. A expansão econômica que tinha atingido seu apogeu nos anos 1970 chegara ao fim, e os jovens enfrentavam não só uma crise econômica e o desemprego, como também a desintegração da cultura da classe trabalhadora ancorada na dignidade do trabalho. Na nova economia, várias qualificações da classe trabalhadora estavam se tornando irrelevantes, e os jovens não podiam mais se valer das referências que guiaram as gerações anteriores de trabalhadores urbanos. Eles

tiveram de se reinventar. Além disso, a violência e o crime estavam se disseminando em seus bairros. A partir dos anos 1980, as taxas de homicídio começaram a subir na cidade, indo de 14,62 por 100 mil habitantes em 1981 para 47,29 em 2006 (Caldeira, 2000) e 57,3 em 2000 (Pro-Aim, 2001). Os homicídios afetaram particularmente as periferias, onde suas taxas atingiram cerca de 120 por 100 mil em certas áreas, comparadas a menos de 10 em bairros centrais. A maioria das vítimas eram homens jovens, principalmente afrodescendentes. Eles são também os alvos principais de uma polícia conhecida por abusar do uso da força e matar. Nos anos 1990, o homicídio se tornou a principal causa de morte de jovens do sexo masculino (a terceira causa para o total da população) e fez com que a expectativa de vida para os homens caísse em quatro anos (Jorge, 2002).

A violência e a morte, mais do que qualquer outro fator, moldaram o surgimento de novas culturas jovens das periferias nos anos 1990. O *hip-hop* foi a sua primeira expressão. Em São Paulo, teve início em meados dos anos 1980 no centro da cidade com grupos de *break dance*. Nos anos 1990, consolidou-se nas periferias, e o *rap* tornou-se sua expressão dominante. Os *rappers* de São Paulo se identificam como sendo das periferias, pobres e negros, e articulam uma crítica social poderosa. Em poucos anos eles se tornaram os intérpretes e as vozes de uma geração de jovens do sexo masculino que cresceu nas periferias em seu momento mais violento<sup>2</sup>.

Nos anos 1990, os *rappers* começaram a elaborar a noção de que a periferia era um mundo à parte, e de que eles falavam de lá e para pessoas semelhantes a eles. O verso famoso dos Racionais MC's, o grupo de *rap* mais conhecido de São Paulo, “o mundo é diferente da ponte de cá”, expressou eloquentemente a geografia de segregação da cidade e demarcou seu território<sup>3</sup>. A elaboração

2 O repertório do *rap* paulistano é complexo e sofisticado, e não é possível fazer justiça a ele neste artigo. Concentro-me aqui apenas nos aspectos relevantes aos meus argumentos sobre gênero e produção cultural. Uma análise mais ampla encontra-se em Caldeira (2006).

3 “Da Ponte de Cá”, in *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, 2002. A ponte à qual eles se referem cruza o Rio Pinheiros, que separa o centro expandido de São Paulo e as periferias da parte sudoeste da cidade.

dessa dicotomia entre o lado de lá e o de cá e a denúncia da desigualdade existente entre eles são centrais para o *rap* paulistano. Do outro lado da ponte há riqueza, pessoas brancas, famílias que vão a parques, *playboys* gastando água para lavar seus carros, prostitutas e clubes de luxo. É um mundo inacessível a eles:

“Olha só aquele clube, que da hora!  
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora [...] Ele apenas sonha através do muro...”  
(Racionais MC’s, “Fim de Semana no Parque”, 1993).

No seu lado da ponte – a periferia – há um universo sempre descrito em tons distópicos e nada sutis como um espaço de desespero: violento, feio, pobre, sujo e poluído, um espaço de mães solteiras e pais alcoólatras, de mulheres jovens traíçoiras, de rixas e mortes entre homens jovens, a maioria deles negros. Trata-se de um espaço em que “morrer é um fator [...] malandragem de verdade é viver”, como dizem os Racionais:

“Cada lugar uma lei, eu tô ligado.  
No extremo sul da Zona Sul tá tudo errado.  
Aqui vale muito pouco a sua vida.  
A nossa lei é falha, violenta e suicida.  
[...] Assustador é quando se descobre que tudo dá  
[em nada]  
E que só morre o pobre.  
A gente vive se matando, irmão, por quê?”  
(Racionais MC’s, “Fórmula Mágica da Paz”, 1997).

Quanto mais os *rappers*, e posteriormente outros produtores culturais, exploraram as características dos dois lados da ponte, mais eles transformavam a “periferia” em um símbolo homogeneizante de precariedade, violência e desigualdade que desconsidera tanto os melhoramentos reais que aconteceram em seus espaços quanto sua heterogeneidade e diferenças em relação a outros espaços mais precários, como as favelas. É nos termos desse símbolo que a periferia foi apropriada por milhares de moradores das periferias para quem os *rappers* oferecem uma linguagem para expressar seu desespero e frustração com as indignidades diárias que sofrem na cidade.

O imaginário articulado pelo *rap* dos anos 1990 se tornou o repertório de outros gêneros ar-

tísticos criados nas periferias. Um deles é a literatura marginal, termo cunhado por um de seus representantes mais famosos, o escritor Ferréz<sup>4</sup>. O termo designa a produção de uma série de autores das periferias que escrevem sobre elas basicamente nos termos articulados pelo *rap*. Ao explorar a precariedade da vida nesses territórios, Ferréz prefere chamar a periferia de gueto, ou às vezes de favela ou senzala. Ele reflete sobre a falta de alternativas, a violência, o abandono e isolamento. Esse gueto é às vezes um espaço de solidariedade, e é certamente o local a que eles pertencem, mas na maioria das vezes é um espaço de suspeita e traição, algo geralmente associado às mulheres.

Os *rappers*, autores da literatura marginal e outros artistas das periferias articulam uma voz poderosa e complexa, um ato de equilíbrio, uma tentativa de transformar menosprezo e insulto em fonte de dignidade. Eles falam a partir da perspectiva das periferias perigosas e dos preconceitos expressados contra elas. Em vez de contestar as expressões que os estigmatizam, eles as adotam para se identificarem, reforçando aquilo que os denigre. Além disso, criam uma nova estética que em geral exagera qualquer coisa que seja considerada negativa: precariedade, violência, palavras de baixo calão, feiura, degradação, e uma forma oral do português que desdenha a gramática correta.

A elaboração do símbolo da periferia e o cultivo de uma voz enraizada em estigmas são parte do projeto desses movimentos para afirmar sua autonomia, especialmente para a produção de informações sobre si mesmos. Eles querem usar as palavras como armas para produzir um “terrorismo literário”, para fazer as pessoas pensarem, para circular informações, para expor injustiças, “sabotando o raciocínio” das elites<sup>5</sup>. Para eles, esse é o único caminho para a liberdade e para a paz.

O *rap* e a literatura marginal são também universos masculinos. Os homens não apenas compõem a grande maioria dos *rappers* e escritores, como também falam a partir da perspectiva de rapazes crescendo nas periferias dos anos 1990

4 Para uma história da literatura marginal, ver Nascimento (2009). Ferréz é autor de vários livros, inclusive Ferréz (2000, 2003, 2006).

5 “Vim pra sabotar seu raciocínio!” (Racionais MC’s, “Capítulo 4, Versículo 3”, in *Sobrevivendo no Inferno*, 1997).

em um contexto marcado por morte e violência. Eles se chamam de “manos” e elaboram os termos de sua masculinidade. Refletem sobre as opções disponíveis para eles, ou a falta delas, sobre o que os leva ao crime ou ao *rap*, às rixas e à morte, sobre qual seria o tipo certo de homem negro e o que significa ter “atitude”. Nessas reflexões, eles contrastam a si, os “sangue bom”, com aqueles a serem desprezados, especialmente homens brancos, homens negros que os traem e mulheres. A representação das mulheres é marcada por uma profunda divisão. Eles articulam duas categorias principais de mulheres: de um lado as mães, principalmente as suas; e do outro as mulheres jovens em quem não se deve confiar. Os pais estão quase sempre ausentes em suas vidas, um fenômeno comum nas famílias das periferias, onde uma em cada três mulheres é mãe solteira<sup>6</sup>. Nesse contexto, as mulheres tratadas com respeito nas canções de *rap* e na literatura marginal são suas próprias mães, que sofrem e os criam sozinhas, formando seu caráter. Não faltam versos que denigrem mulheres jovens. Um exemplo repleto de preconceito é o *rap* “Mulheres Vulgares” dos Racionais MC’s, que descreve as mulheres como seres vulgares, com ideias repulsivas, idiotas, obscenas, pessoas sem valor que fazem sexo por dinheiro.

“É bonita, gostosa e sensual.  
Seu batom e a maquiagem a tornam banal.  
Ser a mau, fatal, legal, ruim... Ela não se importa!  
Só quer dinheiro, enfim.  
Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade.  
Na verdade, por trás vigora a mais  
[pura mediocridade.  
Te domina com seu jeito promíscuo de ser.  
Como se troca de roupa, ela te troca por outro.  
Muitos a querem para sempre,  
Mas eu a quero só por uma noite, você me entende?”  
(Racionais MC’s, “Mulheres Vulgares”, 1990).

Nos anos 1990 e no início da década de 2000, quando esse *rap* e outros semelhantes foram com-

6 No Jardim Ângela, bairro de origem tanto dos Racionais quanto de Ferréz, apenas 39% das mães são casadas. Nos bairros centrais, a porcentagem é de cerca de 70%, e apenas cerca de 17% das mães são solteiras. Informações extraídas de: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,chance-de-ser-mae-solteira-na-periferia-e-ate-35-vezes-maior,-1030951,0.htm>.

postos, e quando a literatura marginal passou a existir, as periferias de São Paulo eram espaços de enormes incertezas. Elas eram marcadas por acentuada desigualdade social e falta de oportunidades, pelo desemprego, pela presença opressiva da morte e pela desintegração da forte crença no progresso e na mobilidade social que estruturara a vida social da geração anterior. Além disso, a cultura do trabalho, que sustentara o cotidiano da classe trabalhadora e o senso de dignidade de seus membros – especialmente dos homens –, perdera suas referências. Na periferia de São Paulo, tal qual nos bairros pobres de cidades norte-americanas na era pós-industrial, o corpo do homem negro passou a ser, então, o centro de lutas por vida e morte, poder e impotência. Nesse contexto, é possível entender por que o sexo passa a ser uma preocupação central e por que a misoginia e a preocupação com as fronteiras entre a vida e a morte permeiam o *rap* (Gilroy, 1994; Caldeira, 2006).

Nos anos 2000, a dinâmica do espaço público da cidade começou a mudar em direções que transformaram significativamente as condições sobre as quais o *rap* e a literatura marginal estavam elaborando. Apesar de seu imaginário persistir e ainda articular os pensamentos e sentimentos de muitos jovens das periferias, surgiram outros processos que mudam as experiências de vida na cidade, as assimetrias de gênero e suas representações.

## OS ANOS 2000: DIVERSIFICAÇÃO E ENGAJAMENTO ALÉM DO DESESPERO

A evidência mais clara de mudança na dinâmica da cidade nos anos 2000 é uma queda constante das taxas de homicídio. Em 2000, a taxa atingiu seu índice mais alto: 57,3 por 100 mil habitantes na cidade de São Paulo. Entretanto, em 2005 caíra para 25,62 e, em 2010, para 11,48 (Pro-Aim, 2011). Sob qualquer ponto de vista, foi uma queda significativa, cujas consequências não foram ainda totalmente avaliadas. Não há consenso entre cidadãos ou cientistas sociais quanto às causas da queda brusca. O governo confere os créditos às suas políticas de encarceramento, reforma policial e melhoramento de sistemas de informação criminal. As ONGs e militantes de direitos humanos a

associam a campanhas de desarmamento e políticas de empoderamento de jovens nas periferias. O *hip-hop* talvez a associe a seus esforços de educação e incorporação de jovens às suas práticas. Algumas pessoas relacionam a queda ao papel do crime organizado de disciplinar o uso de armas entre seus membros e estruturar o dia a dia nas periferias nos termos de suas práticas autoritárias de controle de comportamento e julgamento extrajudiciais (Feltran, 2010).

Qualquer que tenha sido o motivo, o fato é que, no final da década de 2000, a morte já não era mais o fator central do cotidiano na maioria dos bairros da periferia. Vários de seus moradores que entrevistei em anos recentes confirmam isso, afirmando que o dia a dia não é tão perigoso como antes, e que eles se sentem menos inseguros ao se deslocarem de um local a outro (algo apenas relativo no caso das mulheres, conforme discuto abaixo). Ninguém disse que os bairros são totalmente seguros: eles apenas concordam que estão menos perigosos e menos tensos, apesar do contínuo assédio policial e da presença frequente do crime organizado. Em áreas da periferia, como o Jardim Ângela, local de origem tanto dos Racionais quanto de Ferréz, as taxas de homicídio caíram de 110,7 por 100 mil habitantes em 2001 para 18,9 em 2007, e continuaram a cair nos anos seguintes (NEV-USP, 2000-2007).

Uma cidade com menos assassinatos é uma cidade onde a circulação é mais factível e onde os temas da produção cultural podem ser ampliados. Embora seja difícil provar, pode-se certamente especular que a queda nas taxas de homicídio esteja associada a outros fenômenos que têm transformado consideravelmente a dinâmica do cotidiano na cidade. Desde os meados da década de 2000, a cidade tem sido o palco de uma proliferação de intervenções artísticas e culturais, no centro e em todas as direções das periferias, e a morte e a violência não são necessariamente seus temas dominantes.

Os saraus são provavelmente a maior novidade na paisagem cultural das periferias. Esses encontros semanais, geralmente realizados em bares, reúnem centenas de pessoas para ler e ouvir poesia e outras produções literárias. Qualquer um

pode participar e recitar seus poemas; e o público tem aumentado ao mesmo tempo em que se multiplica o número de saraus. Um dos mais antigos e mais famosos, o da Cooperifa, também na zona sul, foi criado em 2001 por Sérgio Vaz<sup>7</sup>. Ele se descreve como um “poeta da periferia”, em vez de “escritor marginal”. Para Vaz, a periferia é uma “senzala moderna”, e o sarau, uma forma de “quilombo cultural” (Vaz, 2008, pp. 12-3). No deserto cultural que era a periferia, argumenta ele, o sarau era uma necessidade e uma forma de resistência e libertação.

Embora Vaz seja um admirador do *hip-hop* e de *rappers* de sua região, suas intervenções e as de muitos participantes dos saraus têm outro tom. Eles trazem uma perspectiva mais esperançosa à paisagem cultural das periferias. Vaz imprime seus poemas em cartões-postais e os distribui pela cidade. Um deles diz: “Enquanto eles capitalizam a realidade, eu socializo meus sonhos”. Outro, cujo título é “A Vingança”, diz:

“A vingança  
Tem seu lado bom  
Se usada como convém.  
Por exemplo:  
Se alguém disser que te ama,  
Vingue-se dele  
Ame-o também”.

A vingança é um tema central em um universo de violência recíproca e fratricídio (Caldeira, 2006). Contudo, nesse caso o tom é definitivamente diferente daquele articulado nos *raps* dos Racionais ou nos escritos de Ferréz. A nova poesia da periferia tem como alvo as emoções, e não apenas a razão. Ainda ancorada nas realidades desses espaços, sua pobreza e sua violência, dureza e resiliência, é uma “poesia das ruas”, que “caminha com endereço certo”: o “coração alheio” (Vaz, 2008, p. 115).

O *rap* paulista dos anos 1990 foi o pioneiro no uso de palavras como armas. O da Cooperifa e outros saraus levam esse projeto mais adiante:

7 Sobre a história da Cooperifa, ver Vaz (2008). Outros saraus famosos são: Ademar, Binho, Brasa, Burro, Elo da Corrente, Guilhermina, Mesquiteiros, Paraisópolis, Perifatividade Suburbano.

“A periferia nunca esteve tão violenta, pelas manhãs é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos; adultos, romances. Os mais desesperados cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha. [...]”

A criançada está muito louca de história infantil. Umás já estão tão viciadas que, apesar de tudo e de todos, querem ir para as universidades. Viu, quem mandou esconder a literatura da gente? Agora nós queremos tudo de uma vez! [...]

Não, não é Alice no país das maravilhas, mas também não é o inferno de Dante. É só o milagre da poesia” (Vaz, 2008, p. 117).

A queda brusca da mortalidade no cotidiano das periferias contextualiza a nova possibilidade: tratar violência, crime e tráfico de drogas metaforicamente em uma luta na qual a literatura é a base da subversão sociocultural. Os tempos mudaram, assim como a paisagem cultural das periferias. No novo contexto, a misoginia que marcava o *hip-hop* e a literatura marginal abandonou. Os saraus se tornaram espaços culturais nas periferias nos quais as mulheres encontram alguma possibilidade para articular suas vozes. Cerca de um terço das pessoas que leem regularmente nos saraus é mulher.

Em resumo, na década de 2000 tanto os temas como as formas de produção cultural se diversificaram. Em vez de refletir apenas sobre o espaço do desespero, essa produção começou a articular novas possibilidades e esperanças. Essa visão é concebida de maneira diferente daquela dos movimentos sociais dos anos 1970 e 1980, os quais exigiam o reconhecimento da dignidade dos trabalhadores e cidadãos e sua inclusão no centro, na cidade moderna. Seu imaginário almejava trazer o centro e sua boa qualidade de vida para as margens da cidade. A arte das periferias da década de 2000, ao contrário, começou a formular a noção de que o futuro da produção cultural na cidade viria das periferias e se difundiria pela metrópole, afetando padrões firmemente arraigados de desigualdade social. Para Vaz, a formulação dessa perspectiva foi uma revelação:

“Na fábrica onde nasceu a Cooperifa e onde eu também renasci, descobri uma outra coisa muito importante na minha vida: que, se a gente quisesse realmente uma coisa, era só pegar, porque tudo era nosso.

O centro, ainda que discretamente, começava a mudar de lugar” (Vaz, 2008, p. 81).

## ALÉM DA PONTE: RECONFIGURANDO AS RELAÇÕES CENTRO-PERIFERIA

A transformação das relações entre o centro e as periferias é certamente uma das características principais da nova paisagem cultural de São Paulo, principalmente após os meados da década de 2000. Há muitos indícios dessas mudanças que tornam a atual geografia sociocultural da cidade mais complexa do que jamais foi. A cidade inteira é agora palco de intervenções que recriam o espaço público. Tanto o Estado quanto os cidadãos estão envolvidos nesse processo de formas novas e inesperadas.

Desde o começo da década de 2000, a cidade de São Paulo tem adotado políticas com impacto significativo na dinâmica da produção cultural e artística, especialmente nas periferias. Duas delas têm sido especialmente influentes. Primeiro, o governo municipal tem feito investimentos significativos na construção de grandes centros culturais e educacionais em todas as periferias. Se considerarmos que até o início dos anos 2000 essas áreas praticamente não tinham nenhum espaço para atividades artísticas e culturais, nem mesmo cinemas, os novos centros que combinam espaços para escolas, bibliotecas, auditórios, esportes e oficinas têm exercido um impacto significativo. A cidade construiu 45 desses centros, conhecidos como CEUs (Centro Educacional Unificado) após 2003. A infraestrutura e os serviços públicos para educação e produção cultural nas periferias são agora radicalmente diferentes do que eram até a década de 2000. Algumas pessoas argumentam que eles ajudaram a reverter o padrão de violência disseminada nas periferias<sup>8</sup>.

8 O mesmo tipo de investimento em centros culturais nas periferias existe em outras cidades da América Latina, sendo o caso mais famoso o de Medellín, na Colômbia, onde eles também estão associados à reversão dos padrões de violência e altíssimas taxas de homicídio.

Segundo, a cidade implantou o VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais). Esse projeto teve início em 2004 e estabelece que o governo municipal deve financiar projetos de produção artística de jovens cidadãos (de 14 a 29 anos de idade), especialmente das periferias. O pressuposto do programa é que existe uma produção artística interessante nas periferias e que o governo deve ter o papel de criar condições para que ela floresça<sup>9</sup>. Não há nenhuma restrição quanto a gêneros artísticos. De 2004 a 2012, o VAI financiou 956 projetos selecionados de um total de mais de 7 mil propostas. Cada projeto resulta em um produto artístico. Em 2013, o teto de financiamento por projeto foi de R\$ 25.500,00, um valor significativo, e o total investido pelo programa em seus primeiros oito anos foi de R\$ 18 milhões (São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 2012, p. 21). O VAI tornou-se a principal fonte de financiamento para iniciativas artísticas nas periferias, provocando um dinamismo jamais visto e em uma escala que somente o financiamento público pode gerar. Conforme disse um de seus analistas, “não é possível falar mais da cultura na periferia sem citar o VAI” (Leite, 2012, p. 116). Isso é corroborado pelas minhas observações, pois os artistas e produtores culturais que entrevistei estavam todos de alguma maneira envolvidos em projetos financiados pelo VAI. Entre seus vários resultados positivos, o VAI ajudou a formar redes de produtores, conectando pessoas de todas as partes da cidade. A circulação intensa pela metrópole é um dos resultados da nova produção cultural. A “ponte” é atravessada com mais frequência e mais facilidade. No processo, novas possibilidades e tensões despontam na cidade.

A dispersão da presença de produtores culturais das periferias nos espaços públicos é provavelmente mais evidente nos tipos de práticas que tomam toda a cidade como um local de intervenção: grafite, pichação, esquetismo, *parkour* e motociclismo. Todas elas tiveram um crescimento exponencial na década de 2000. Contra a construção simbólica do

gueto e a reclusão aos seus limites, essas práticas reivindicam todo o espaço urbano. “Uma cidade só existe pra quem pode se movimentar por ela”, dizia um grafite no centro de São Paulo. Como elas intervêm em todas as partes, afetam a qualidade do espaço público em geral.

Não disponho aqui de espaço para analisar todas essas práticas urbanas. Entretanto, é importante acrescentar alguns comentários sobre as mais visíveis entre elas: o grafite e a pichação<sup>10</sup>. A maioria dos grafiteiros e pichadores são homens jovens oriundos de bairros não elitizados e não centrais. Enquanto diversos grafiteiros são da classe média e chegaram a concluir curso superior, a maior parte dos pichadores vem das periferias e cresceu em condições consideráveis de pobreza. Muitos deles são afrodescendentes.

Há diversos estilos de grafite e pichação em São Paulo. Os dois elementos formais básicos que os distinguem são o uso da cor e da figuração. Hoje em dia, o que a maioria dos paulistanos reconhece como grafite são composições enormes e coloridas, pintadas principalmente em muros públicos não só com *spray* mas também com tinta látex. Elas criam personagens surpreendentes e imagens complexas que variam de abstratas a surrealistas. O grafite de São Paulo é conhecido internacionalmente e se tornou uma das atrações turísticas da cidade.

A pichação tem uma relação bem mais transgressora com a cidade e seu público. É a escrita em espaços públicos, geralmente em preto e sem recurso à figuração, feita com latas de *spray* ou com tinta preta aplicada com rolinhos de espuma. A pichação de São Paulo tem estilo próprio e reconhecido: uma caligrafia composta de letras pontudas e alongadas verticalmente, usando linhas retas. Os pichadores fazem suas inscrições em qualquer tipo de superfície, e elas são hoje onipresentes na cidade, constituindo uma marca central do público em qualquer direção que se vá, do centro até as periferias. A maioria da população detesta a pichação. Eles a consideram atos criminosos de vandalismo, ataques à propriedade, e prova da deterioração e desfiguração dos espaços públicos, nos quais eles preferem não mais circular. As pichações são co-

9 Esse programa pertence a um novo tipo de política pública, que expande a capacidade social do Estado e confia na autonomia dos pobres para usar recursos da maneira que julgarem apropriada. Os programas de transferência de fundos, como o famoso Bolsa Família, pertencem a esse tipo.

10 Abordei todas essas práticas e suas características em um artigo anterior (Caldeira, 2012).

mumente associadas a feiura e sujeira, não a arte e beleza, como é o caso do grafite.

A pichação é concebida pelos seus praticantes como uma intervenção anárquica e um tipo de esporte urbano radical. A ideia é fazer uma inscrição nos espaços mais inacessíveis para sentir um surto de adrenalina causado pelo risco à segurança pessoal. Os pichadores sobem em edifícios altos sem equipamentos de segurança e escrevem de cabeça para baixo; não raro colocam-se em posições perigosas para pichar a parte mais alta dos edifícios. Certamente, a pichação tem a ver com a busca da fama – com o ser visto e reconhecido como autor de façanhas ousadas. Tem a ver com deixar uma marca própria por toda a cidade. E também não resta dúvida de que se trata de uma prática extremamente competitiva. Violência, competição, agressividade e adrenalina são os ingredientes do tipo de masculinidade que ela articula. A pichação aceita o ilícito como algo inevitável e desejável, como o único local de onde os jovens das periferias podem falar. Conforme resume o pichador Djan no filme *Pixo*, “Pichação é ilegal, e a essência tá nisso. Pichação é anarquia pura, é ódio”.

A pichação e o grafite são transgressões. Mais do que apropriações indevidas de espaços públicos ou privados, eles imprimem na cidade, especialmente nas áreas mais ricas, a presença daqueles que supostamente deveriam se manter invisíveis. Do mesmo modo que as outras formas de intervenções artísticas produzidas pelas periferias, eles de-

sestabilizam sistemas existentes de representações, de relações sociais e de regras para o uso do espaço público dominado pelas classes altas. Assim, todas essas práticas deslocam o centro, afetando seu caráter e reconfigurando o público de toda a cidade. Essas intervenções só podem ser tensas e quase sempre agressivas, uma vez que desafiam padrões firmemente arraigados de dominação e discriminação. Contudo, essa produção de autorrepresentação e seu caráter transgressor são, sem dúvida, algumas das consequências mais inovadoras da democratização brasileira.

## MULHERES JOVENS: REPRODUZINDO E DESAFIANDO HIERARQUIAS DE GÊNERO

A novidade representada pela nova produção artístico-cultural das periferias é inquestionável. Porém, também não há dúvida de que esses universos são predominantemente masculinos e neles as mulheres têm pouco espaço. À medida que rapazes reinventam suas subjetividades tomando a cidade e circulando por ela, refletindo sobre morte e violência, sendo agressivos e colocando seus corpos em riscos, eles também recriam hierarquias de gênero. Essa questão é geralmente ignorada em análises dessas produções. Entretanto, a desigualdade de gênero é de fato um dos principais produtos das novas intervenções artísticas e práticas urbanas, estruturando-as tanto quanto a afirmação da negri-

São Paulo, 2010. Diversos tipos de inscrições, produzidas principalmente por homens jovens, disputam o uso das fachadas e enquadram os espaços do dia a dia da cidade



tude e a reimaginação das periferias. O desprezo às mulheres é a outra face do tipo de masculinidade articulada por algumas das novas linguagens culturais, especialmente o *rap*, a literatura marginal escrita por homens e a pichação.

As mulheres são minoria em todos os tipos de intervenções artísticas que discuti aqui. Há apenas umas poucas grafiteiras, pichadoras e praticantes de *parkour*<sup>11</sup>. Embora as mulheres tenham expandido sua presença no *hip-hop* desde os meados da década de 2000, elas ainda são claramente uma minoria entre *rappers* e DJs, e nenhuma delas goza de reconhecimento público como a maioria dos homens. As mulheres participam de *saraus* e publicam suas poesias e romances, mas representam apenas 34% dos autores publicados pelos principais *saraus*<sup>12</sup>. Apenas uma minoria dos que apresentam projetos ao programa VAI são mulheres<sup>13</sup>.

Apesar de sua presença reduzida entre os produtores culturais, as mulheres são certamente agentes importantes na esfera pública de São Paulo. Elas trabalham, e seu índice de participação na força de trabalho era de 56,1% em 2012<sup>14</sup>. Elas estudam e têm um nível de escolaridade um pouco mais alto que o dos homens de sua idade<sup>15</sup>. Elas são chefes de famílias e cada vez mais criam seus filhos sozinhas. Há muito tempo, elas têm marcado sua presença nos espaços públicos da cidade: estão nas ruas, nos transportes públicos, aos volantes de carros particulares, em restaurantes e bares, em manifestações e espetáculos, em times esportivos e nas plateias da maioria dos tipos de eventos culturais e esportivos. Elas votam

em massa, já que o voto é obrigatório, e têm sido participantes e organizadoras de movimentos sociais e inúmeras ONGs. A atual presidente do Brasil é uma mulher, e há um número significativo de prefeitas, deputadas e vereadoras. Porém, não é preciso ir muito além da superfície para perceber que as desigualdades de gênero são reproduzidas em cada uma das esferas nas quais as mulheres participam. Seus salários são mais baixos do que os dos homens, e as taxas de desemprego são mais altas<sup>16</sup>. Elas compõem a maioria dos participantes e organizadores de movimentos sociais, mas apenas uma ínfima porcentagem dos líderes. Elas representam uma minoria entre as autoridades eleitas. E assim por diante.

Além disso, e provavelmente mais significativo, é o fato de as mulheres invariavelmente relatarem diferentes tipos de desconforto no uso do espaço público. Isso varia desde o assédio direto – como quando elas são tocadas ou quando os homens pressionam seus corpos contra os delas no transporte público ou em qualquer tipo de aglomeração – até formas menos físicas de assédio, tais como olhares desejosos, assobios e constantes gracejos. Todas as mulheres que entrevistei em mais de uma década comentaram sobre comportamentos que tornam desagradável o seu uso do espaço público. A maioria afirmou ter medo de usar o transporte público ou andar pelas ruas à noite por causa do risco de serem atacadas sexualmente. Algumas delas sofreram estupros, um crime cujos relatos têm aumentado recentemente<sup>17</sup>. Isso não impede que elas se desloquem para ir ou voltar do trabalho e, principalmente, que voltem para casa tarde da noite vindo de escolas que frequentam com persistência, mas faz com que as experiências de mobilidade em público sejam desagradáveis e às vezes

11 Como indicativo da presença das mulheres, pode-se tomar a galeria de grafites de São Paulo do Google. De um total de 36 artistas representados, há seis mulheres (16,6%). A proporção de pichadoras é ainda menor. Qualquer visita ao ponto em que os pichadores se reúnem no centro de São Paulo deixa bem claro o desequilíbrio de gênero. O mesmo padrão é evidente em relação aos praticantes de *parkour*.

12 Uma análise das antologias publicadas por cinco dos *saraus* mais importantes mostra que, de um total de 281 autores, apenas 97 são mulheres (Ação Educativa, 2013).

13 O programa VAI reconhece em seus relatórios que as mulheres são uma minoria entre os proponentes, mas não fornece números precisos (São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 2008, p. 79).

14 O índice para os homens era de 71,5% (Fundação Seade, 2013, p. 2).

15 A proporção de mulheres com curso superior completo em 2009 em São Paulo era de 10,9%, contra 9,7% para os homens (Fundação Seade-Dieese, 2009, Tabela 1).

16 O salário médio das mulheres em São Paulo em 2009 era R\$ 1.030,00, e o dos homens, R\$ 1.489,00 (Fundação Seade-Dieese, 2009, tabelas 39 e 42). O índice de desemprego para as mulheres em 2012 foi de 12,5, comparado a 9,4% para os homens (Fundação Seade-Dieese, 2009, Tabela 1).

17 As estatísticas de estupro são notoriamente pouco confiáveis. Em São Paulo, os índices de estupro permaneceram relativamente estáveis, por volta de 11 por 100 mil habitantes durante os anos 1990 e 2000. Contudo, o número dobrou para 22 por 100 mil habitantes em 2010 após a aprovação da Lei 12.015 de 2009, que amplia a definição de estupro. A legislação anterior definia estupro apenas como penetração vaginal forçada e excluía tanto o sexo anal quanto o oral, incluídos agora na nova lei, que também reconhece que os homens podem ser vítimas de estupro.

intimidadoras. Os mesmos sentimentos aparecem em espaços de produções culturais nos quais as mulheres continuam a ser uma minoria.

Em resumo, enquanto os homens imprimem suas marcas na cidade e usam o espaço público para seu prazer e diversão, as mulheres circulam silenciosamente nesses espaços nos quais se sentem desconfortáveis e frequentemente assediadas. Enquanto os homens elaboram a sua masculinidade sem abordá-la diretamente, ao construírem uma subjetividade agressiva, desafiadora de riscos e ousada por meio de seu envolvimento com o espaço público, as mulheres que participam na nova produção cultural costumam interrogar o significado de sua feminilidade de forma direta. Essa é uma tarefa complexa, na qual o feminismo é geralmente rejeitado, as práticas de discriminação são subestimadas – quando não literalmente negadas – e a especificidade do feminino é muitas vezes elaborada em referência a arraigados estereótipos sobre a natureza feminina.

Como as mulheres estão claramente presentes em muitas dimensões do espaço público, sua ausência na produção cultural é intrigante. Perguntei a mulheres jovens que não participavam sobre o porquê de elas não se envolverem com a produção cultural. A resposta mais comum foi simplesmente a falta de tempo, pois elas enfrentam o que se chama hoje em dia de tripla jornada: trabalho, estudo e maternidade/trabalho doméstico. Administrar todos esses compromissos em uma cidade em que as distâncias são grandes e as pessoas geralmente gastam horas no trânsito significa não deixar muito tempo para atividades culturais. Todas as jovens que entrevistei faziam trabalho doméstico, ou porque tinham filhos e casa própria ou porque tinham várias responsabilidades para auxiliar suas mães. Todas elas gastavam muitas horas por semana nessas tarefas, enquanto os maridos, parceiros ou irmãos em geral não tinham a obrigação de fazer nada em casa e podiam simplesmente passar todo o seu tempo livre fora, frequentemente na produção cultural. O fato de trabalharem, de muitas vezes manterem suas famílias integralmente, ou em parte, e de se dedicarem com persistência aos seus estudos não alterava essa divisão de trabalho em casa. Por causa disso, para muitas mulheres, ser mãe

solteira era uma opção melhor do que morar com um companheiro.

Algumas jovens que entrevistei não estavam envolvidas em formas de produção cultural porque não tinham conhecimento delas ou porque não estavam interessadas. Porém, outras não participavam porque achavam o ambiente hostil e agressivo. Isso foi articulado claramente na entrevista com uma das raras mulheres que fizeram parte do movimento *hip-hop* de São Paulo desde a sua origem. Ela foi líder de uma posse nos anos 1990 e organizadora de várias atividades culturais importantes na zona sul. Também foi MC e articuladora de um dos poucos coletivos de mulheres no *hip-hop*. Porém, os membros homens do movimento tornaram sua vida muito difícil, e ela jamais conseguiu gravar um CD. Eis como descreve sua experiência:

“Eu tive que ser um pouco macho para chegar no espaço mesmo do *hip-hop*, tive que sair na mão com os caras, me revesti de uma armadura que não existia dentro de mim, mas eu tive que aprender a dar porrada, tive que aprender a falar palavrão, tive que pegar pedaço de pau e ir pra cima, porque no começo eu encontrei vários caras terríveis na cena do *hip-hop*... Esses caras são todos safados, era tudo macaco velho; a gente novinha, os caras vinham mesmo xavecando, cantando, os outros DJs também. Você tinha que ter envolvimento – não é diferente hoje, e eu nunca aceitei isso, por isso que eu não consegui gravar. Eu tive que incorporar um homem dentro de mim para conquistar espaço. Eu sempre fui muito mulher, graças a Deus, mas dentro do *hip-hop* eu tive que ser homem. Até que chegou um ano que eu desabei, cansei” (MC Carla, entrevista, 2002)<sup>18</sup>.

As experiências de MC Carla são muito semelhantes às de outras artistas do *hip-hop* que entrevistei e daquelas representadas em livros como *Perifeminas*<sup>19</sup>. Elas são constantemente deixadas de lado e boicotadas em *shows*, são alvos de inevitáveis assobios e da insinuação persistente de que se não concordarem com o “envolvimento” (sexual) não terão acesso aos espaços para apresentar e desenvolver seu trabalho. Ter sucesso nesse universo, mesmo que relativo, significa tolerar o as-

18 Mudei o nome das entrevistadas para proteger sua privacidade.

sédio e ter uma relação complicada com a própria feminilidade. Isso vai desde a negação da feminilidade – incorporar um homem – até agir segundo os estereótipos e entrar no jogo da sedução e do “envolvimento”<sup>20</sup>.

O que faz muitas mulheres permanecerem nesse ambiente hostil é certamente a paixão por sua arte. Porém, há também o fato fundamental de que encontram no *hip-hop* o apoio e a linguagem para lutar contra o racismo e denunciar as desigualdades que as afetam nas periferias. A vasta maioria das mulheres no *hip-hop* é negra, e o *hip-hop* é um espaço para a articulação e afirmação da negritude.

“O *hip-hop* tem endereço – periferia, tem cor – é negro. E acredito que, como em mim foi sujeito transformador, pode ser pra muitas outras mulheres que vivem o movimento, mesmo que pra isso tenham que tomar de assalto!” (Flávia Quirino, *Perifeminas*, 2013, p. 22).

Guerreira! É assim que as mulheres do *hip-hop* chamam umas às outras (em contraste com “mano”, o termo usado pelos homens). Elas de fato contra-atacam e nos últimos anos têm formado coletivos para articular suas vozes. Nessas iniciativas, assim como em sua produção artística e em entrevistas, enaltecem sua resiliência e força, sua capacidade de superar as adversidades mais incríveis. Porém, há grande ambivalência no modo como articulam a necessidade de agir como homens com o fato de serem mulheres. Uma das maneiras pelas quais sua força é entendida é em relação às evocações de uma natureza feminina: sua ligação com a terra e a produção de alimentos, emoção, sensibilidade, maternidade e irmandade e com o cuidar dos outros.

20 Pardue (2008) é um dos pouquíssimos autores a abordar o desequilíbrio de gênero dentro do *hip-hop*. Ele argumenta que a feminilidade no *hip-hop* é um “resto” (*remainder*) da masculinidade, “geralmente uma voz subalterna, uma posição de reação, se é que há algum tipo de ação” (Pardue, 2008, p. 129). Dois livros de autores das periferias enfocam a presença das mulheres na nova produção cultural: Buzo (2010) sobre o *hip-hop* e Vaz (2008) sobre o sarau da Cooperifa. Embora tentem enfatizar o papel das mulheres nesses movimentos, suas narrativas revelam sua presença secundária e (no caso de Buzo) altamente ambígua.

“Somos mulheres, temos uma sensibilidade mais aflorada, sabemos lidar com tudo e por onde passamos, por onde iremos passar, somos, acima de tudo, GUERREIRAS. [...] Somos feitas de emoções, choros sem ter razões, mas quando é preciso tiramos força de onde nem se podia imaginar... Resistir é para sempre. MULHERES DE FIBRA, DE ATITUDES, SOMOS NÓS VERDADEIRAS MULTIPLICADORAS!” (Sara, *Perifeminas*, 2013, p. 43 – ênfase no original).

A resiliência e a força vêm, então, do que os repertórios tradicionais associam à feminilidade. As redes e coletivos de *hip-hop* organizados por mulheres em geral se caracterizam como “femininos”. O feminismo é uma noção rejeitada diretamente ou usada muito timidamente. O mesmo vale para as grafiteiras, pichadoras e praticantes de *parkour* que entrevistei. Ao batalhar para se reinventarem, elas sempre tentam equilibrar suas ambições e as dificuldades associadas ao fato de serem mulheres. Uma proporção significativa de mulheres envolvidas na produção cultural nas periferias é formada por mães, geralmente mães solteiras bem jovens. Elas trabalham e tentam se educar além de cuidar dos filhos e da casa e participar na produção cultural. Mais do que seus pares homens, elas frequentam cursos universitários e escolhem carreiras nas áreas de educação e jornalismo, às quais tentam unir sua arte e feminilidade. Elas aprenderam com o *hip-hop* e os saraus a acreditar no poder transformador da informação e no poder das palavras, e se tornaram “multiplicadoras”. Elas ensinam, educam e disseminam informações. E usam ficção, poesia, teatro e dança como meios para elaborar sua feminilidade. Elas também abraçaram a internet como um mecanismo muito eficiente para construir redes, debater em fóruns, circular suas atividades e produções e protestar contra a discriminação que sofrem.

Porém, às vezes elas desabam. Em boa parte, é a tensão entre a condição de ser mulher e a necessidade de “ser homem” que está no centro da crise. Foi essa tensão que MC Carla expressou veementemente na citação acima: “Até que chegou um ano que eu desabei, cansei”. O que a fez sucumbir foi uma gravidez. O corpo grávido não pôde

mais lutar como um homem. MC Carla não conseguiu resolver a ambiguidade. Entrou numa crise profunda, abandonou o *hip-hop* e converteu-se ao pentecostalismo, a causa para a qual ela hoje usa suas grandes habilidades organizacionais, fazendo da religião seu novo espaço de ativismo: ainda uma MC, mas agora uma Missionária de Cristo. Uma história muito semelhante é a de uma pichadora que entrevistei. O corpo grávido não sobe em edifícios para pichar. Até mesmo muitos homens abandonam a pichação após se tornarem pais, pois sentem o peso da responsabilidade e acham que não devem arriscar suas vidas diariamente. Porém, para uma mulher, o conflito entre gravidez, maternidade e pichação é óbvio e insolúvel. A pichadora parou definitivamente, mudou-se de São Paulo e está criando a filha em outro estado com a ajuda de sua mãe e sua avó – três gerações de mães solteiras.

Contudo, não é sempre que para ser artista ou produtora cultural nas periferias uma mulher tem que agir como homem. Alguns espaços são menos dominados pelos homens, como o teatro, a literatura e os saraus. Mulheres jovens usam então essas práticas para elaborar suas identidades. Algumas chegam por esse caminho ao feminismo, algo que está crescendo em São Paulo recentemente entre mulheres jovens. Eis como uma delas articulou sua experiência:

“Eu tinha uma certa distância com o feminismo, nunca entendi muito bem, só que aconteceram dois episódios na minha vida bem graves: eu já fiz um aborto e eu já fui estuprada, do lado da minha casa, lá na zona sul... A partir disso, acho que foi mais pela questão do aborto, que eu tive que sofrer isso, tinha 20 anos, tenho 24 agora, e daí foi meio que caindo a ficha, uma amiga me disse, ‘eu saí do armário e vi que sou mulher’.

Daí você via muita coisa acontecendo no movimento cultural, até com namorado, [como quando ele diz]: ‘Não vai nessa reunião, não, muito perigosa’, coisa de competir com você, não deixar você ir pra luta... Daí rolou um episódio num sarau, um cara super do *hip-hop* e do movimento, bem conhecido, o cara começou a agarrar uma amiga nossa, deu a maior briga. Daí a partir disso as mulheres lá da sul começaram a se organizar no sarau contra isso e daí a gente foi se movendo, foi

tentando se organizar: vamos fazer alguma coisa!” (Roberta, fotógrafa e organizadora de projeções cinematográficas nas periferias, entrevista, 2013).

Um corpo grávido, um corpo que sofre um aborto, um corpo violentado e um corpo que sofreu abusos são todos corpos que deixam evidentes os limites da pretensão de que é possível passar por homem ou ser assimilada sem problemas no universo dominado por homens do *hip-hop* e suas formas parceiras de produção cultural tais como a pichação e a literatura marginal. O contraste entre as citações de MC Carla e Roberta é revelador em muitos aspectos. Elas não apenas mostram duas escolhas opostas – fingir ser homem *versus* agir como uma mulher (feminista) –, como também provavelmente expressam dois momentos diferentes. Onze anos separam essas duas entrevistas. O que elas descrevem é o mesmo problema: homens dominando as cenas de produção cultural, colocando as mulheres de lado, e às vezes tomando a liberdade de literalmente abusar delas. Contudo, nesse meio-tempo a presença de mulheres na produção cultural em São Paulo se expandiu e elas se organizaram, formaram coletivos, se movimentaram, ingressaram em universidades, apropriaram-se da internet e saíram do armário. Agora muitas delas usam tanto seu tempo na universidade como suas criações artísticas para investigar sua condição, para refletir sobre sua feminilidade e para contra-atacar em outros termos. Elas não usam a cidade do mesmo modo que seus pares masculinos, mas circulam mais do que outras mulheres que não estão envolvidas com produção artística e tomam essas práticas como oportunidades para refletir sobre sua condição. Ao fazê-lo, elas muitas vezes evocam estereótipos tradicionais associados às mulheres e à sua natureza, mas também os contestam.

Em resumo, a nova produção artística oriunda das periferias de São Paulo representa de maneira poderosa seus jovens moradores, articulando suas denúncias de desigualdades e injustiças, e afetando o caráter do espaço público. Entretanto, eles geralmente recriam tanto hierarquias de gênero quanto estereótipos, mesmo quando parecem contestá-los. Os novos tipos de produção cultural são em grande parte universos masculinos nos quais os homens jovens das periferias, que en-

frentam novas condições socioeconômicas na cidade e formas enraizadas de discriminação e desigualdade, reinventam sua masculinidade de forma agressiva e arriscada. As mulheres participam de alguns desses universos em números crescentes, especialmente nos saraus. Porém, sua presença é sempre um desafio tanto para os ambientes de dominação masculina que adentram como certamente para elas mesmas. De fato, sua participação é geralmente ambígua, pois pode ser concebida tanto de acordo com os condiciona-

mentos que levam a negar que as desigualdades de gênero sejam um problema, como em termos do agir como um homem, ou de buscar numa natureza mítica do feminino fontes de inspiração e apoio para forjar a feminilidade. É somente em alguns momentos – principalmente na literatura e também no teatro – que as mulheres encontram espaço para articular sua feminilidade em novos termos. Quando isso acontece, elas finalmente saem do armário e estabelecem novos parâmetros para suas vidas e para sua arte.

## BIBLIOGRAFIA

- AÇÃO EDUCATIVA. *Agenda da Periferia*, 7(65), 2013.
- BUZO, Alessandro. *Hip-hop: Dentro do Movimento*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros – Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. "I Came to Sabotage Your Reasoning!": Violence and Resignifications of Justice in Brazil", in Jean Comaroff; John Comaroff (eds). *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 102-49.
- \_\_\_\_\_. "Inscrição e Circulação: Novas Visibilidades e Configurações do Espaço Público em São Paulo", in *Novos Estudos Cebrap*, 94, 2012, pp. 31-67.
- FELTRAN, Gabriel de Santis. "Crime e Castigo na Cidade: os Repertórios da Justiça e a Questão do Homicídio nas Periferias de São Paulo", in *Caderno CRH*, 23 (58), 2010, pp. 59-73.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Manual Prático do Ódio*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ninguém É Inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.
- FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP-HOP. *Perifeminas*. São Paulo, Projeto Perifeminas, 2013.
- FUNDAÇÃO SEADE. *Mulher e Trabalho*, 24, 2013.
- \_\_\_\_\_, DIEESE. *Mulher e Trabalho*, 21, Anexo, 2009.
- GILROY, Paul. "'After the Love Has Gone': Bio-Politics and Etho-Poetics in the Black Public Sphere", in *Public Culture*, 7, 1994, pp. 49-76.
- HOLSTON, James. *Cidadania Insurgente: Disjunções da Democracia e da Modernidade no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- JORGE, Maria Helena Prado de Mello. "Violência como Problema de Saúde Pública", in *Ciência e Cultura*, 54 (1), 2002, pp. 52-3.
- LEITE, Antonio Eleilson. "O Programa VAI e a Cena Cultural da Periferia Paulistana", in *Via VAI: Percepções e Caminhos Percorridos*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 2012, pp. 115-26.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.
- NEV – Núcleo de Estudos da Violência da USP. "Taxa Geral de Homicídios nos Distritos da Cidade de São Paulo (2000-2007)". Disponível em: <http://nevusp.org/downloads/bancodedados/homicidios/distritosp/taxa-homicidios-distritos-2000-2007.htm>. Acesso em: 4/6/2013.
- PARDUE, Derek. *Brazilian Hip-hoppers Speak from the Margins: We's on Tape*. New York, Palgrave MacMillan, 2011.
- PRO-AIM – Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade da Prefeitura de São Paulo. "SIM: Sistema de Informações sobre Mortalidade", 2011. Disponível em: [www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/epidemiologia\\_e\\_informacao/mortalidade/index.php?p=5786](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/epidemiologia_e_informacao/mortalidade/index.php?p=5786). Acesso em: 4/6/2013.

- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *VAI – 5 Anos*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2008. Disponível em: [http://programavai.webs.com/VAI\\_5anos.pdf](http://programavai.webs.com/VAI_5anos.pdf)
- \_\_\_\_\_. *Via VAI: Percepções e Caminhos Percorridos*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 2012. Disponível em: [https://docs.google.com/file/d/0B05i6L\\_Eild9R2NFU1FodTRkaGc/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B05i6L_Eild9R2NFU1FodTRkaGc/edit?pli=1).
- VAZ, Sérgio. *Cooperifa: Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008. Disponível em: [http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/upload/project\\_reading/0\\_Cooperifa-Miolo.pdf](http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/upload/project_reading/0_Cooperifa-Miolo.pdf).