

ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: DISCURSO DE MULHERES EM MOVIMENTOS DE GRAFITE¹

Cristiano Hamann, João G. M. Cardoso, Pedro de C. Tedesco e Adolfo Pizzinato

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil³

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil⁴

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil⁵

Resumo

O presente artigo discute as ocupações visuais urbanas enfatizando o protagonismo feminino nesses movimentos, através da análise das dinâmicas de discurso que compõem e demonstram relações de gênero. Esses eventos, entendidos como *happenings*, são compreendidos como meios de interação em que se colocam em xeque questões como espaço coletivo e liberdade de expressão, em uma espécie de espaço comunicacional fronteiro, numa construção *dialógica* onde o protagonismo é marcadamente masculino e as poucas mulheres participantes recriam seus referenciais identitários em acoplação, confronto ou submissão aos parâmetros masculinos. Movimentos que galgam um espaço comunicacional de *fronteira* entre a arte e a contravenção.

Palavras chave: gênero, *street art*, cidade.

Abstract

Between public and private: women's discourse in graffiti movements

This article discusses the visual urban occupations emphasizing the female protagonists in these movements, by analyzing the dynamics of discourse and demonstrate the gender relations. These events, defined as *happenings*, are understood as means of interaction that call into question issues such as collective space and freedom of expression, in a kind of communicational space frontier, a dialogical construction where the protagonist is male and remarkably few women participants recreate their identity references in confrontation or submission to male parameters. Movements which affect an area of communication boundary between art and misdemeanor.

Keywords: gender, street art, city.

¹ Agradecemos à PUCRS pelo financiamento do projeto: «Análise Dialógica de narrativas visuais no espaço urbano de Porto Alegre», que gerou este artigo.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Psicologia, Porto Alegre, Brasil. chamann13@hotmail.com

³ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Psicologia, Porto Alegre, Brasil.

⁴ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Psicologia, Porto Alegre, Brasil.

⁵ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Psicologia, Porto Alegre, Brasil

Résumé

Entre le public et le privé: discours de femmes dans les mouvements de graffiti

Cet article explique les occupations urbaines visuelles en insistant sur le rôle des femmes dans ces mouvements, par le biais de l'analyse dynamique du discours qui constitue et démontre les relations entre les sexes. Ces actions, analysées comme des *événements*, sont comprises comme un moyen d'interaction dans lesquelles se posent des questions comme le lieu collectif et de la liberté d'expression, dans une sorte de frontière, une construction dialogique de le lieu communicationnel où le rôle est nettement masculin et les participants du sex féminin recréer leurs références d'identité, par la confrontation ou la soumission aux hommes. Mouvements qui affectent une zone communicationnel de la frontière entre l'art et de la contravention.

Mots clés: genre, art de la rue, ville.

Introdução

A observação da crescente onda de grafites e pichações⁶ no Brasil e a preocupação do poder público com este tipo de atividade incitou uma pesquisa de mapeamento desse fenômeno. O grande número de intervenções visuais na cidade passou a ser foco de ações governamentais assim como a temática veiculada com frequência nos meios de comunicação. Coberturas jornalísticas deixam evidente a situação. Versando sobre uma tentativa do poder público de combater as manifestações chamadas de pichação, através de um sistema de denúncia por telefone, Guarda Municipal, Polícia Civil e população articulavam-se em relação a estas manifestações. Depois de três anos verificou-se mais de mil denúncias, resultando em detenções de jovens e de adultos/as, mais precisamente, 149 adultos/as e 86 jovens. As pichações ocorreram tanto em prédios públicos, totalizando 329 intervenções visuais, quanto privados, totalizando 756 (Correio do Povo, 2012).

Neste processo de construção da pesquisa, os objetivos foram primeiramente identificar como as narrativas sobre a inserção nos movimentos mais ou menos institucionalizados de ocupação visual se relacionam com as demais narrativas das participantes na organização relacional/dialógica do *eu* e na construção das relações de gênero (Bakhtin, 2008). Antes de avançar para o estudo propriamente dito importa clarificar alguns conceitos relacionados com o tema em estudo.

⁶ No Brasil, pichação pode referir-se a escrita monocromática aproximada das *Tags*, enquanto o grafite explora cores e desenhos. Estes conceitos são detalhados ao longo do artigo, já que denotam questões valorativas. O termo pichação origina-se das pintadas de protesto político quando se pintavam frases de ordem ou protesto. Gradativamente, o material em si caiu em desuso, mas o termo segue sendo utilizado para ocupações visuais urbanas, de caráter de protesto ou depredação, marcadamente gráfico e alfabético e raramente colorido ou com preocupação estética ou artística, como ocorre no grafite.

Street Art: visualidade e ação

Ainda que a *Street Art* trabalhe especificamente com visualidades, para fins deste artigo tal referência foi importante para conceituar a participação das mulheres nos movimentos de ocupações visuais urbanas. Partir destes estudos (Corniani, 2004; Gitahy, 1999; Lazzarin, 2007; Parramón, 1979) nos permite estabelecer uma referência histórica que pode auxiliar na caracterização de tais acontecimentos, considerando que esta referência flutua entre influências estéticas institucionalizadas e não institucionalizadas.

De forma sucinta, podemos considerar que ocupações caracterizadas como *Street Art* ocorrem na rua, em muros ou paredes, podendo também ser utilizados pontes, laterais de prédios e mesmo o transporte urbano, ou seja, diferindo-se das formas clássicas de expressão artística. Alguns pontos decorrem desta premissa de manifestar-se no urbano: a manifestação visual se encontra em maior contato com o público pretendido do que as outras manifestações artísticas de moldes tradicionais, visto que em sua grande maioria é realizada em metrópoles e em espaços de grande circulação.

É a partir da década de 60 do século XX, segundo Luis Lazzarin (2007), que o grafite ganha espaço global sob a forma de contestação estudantil e pode ser reconhecido como inscrição urbana, a exemplo das manifestações de Maio de 1968, na França, por exemplo. É importante notar que, simultaneamente, verifica-se em Nova Iorque o despontar de manifestações visuais retratando protestos e marcas de grupos, a fim de delimitar espaços reconhecidos por determinadas *gangs* (Gitahy, 1999). De outra forma, a pintura no ambiente público associava-se a formas de transmissão da cultura *hip hop*, forma de expressão de um contingente populacional oprimido, principalmente dos bairros Bronx e Brooklin (Corniani, 2004; Lazzarin, 2007). Este mesmo tipo de produção se difunde no continente americano através de influências *hippies* e *punk* nas décadas de 1970 e 1980.

Segundo Nicolau Sevcenko, podemos considerar o despontar do *Situacionismo*, na década de 1950, como uma forte influência a estas manifestações. Identificado como um movimento europeu de crítica social, cultural e política, que reuniu poetas, poetisas, arquitetos/as, cineastas, artistas plásticos/as e outros/as profissionais, surge na Itália discutindo o espaço urbano. Os fundamentos estéticos do Situacionismo se baseavam em três perspectivas: *détournement*, psicogeografia e urbanismo unitário. Enquanto o *détournement* contemplava a reestruturação e resignificação de toda a produção histórica de caráter cultural, a psicogeografia considerava o resgate da memória afetiva dos lugares, tentando «inverter a lógica de um urbanismo projetado como espaço espetacular e como a cartografia da razão planejadora, do poder, da riqueza e do privilégio» (Sevcenko, 2005: 20). O urbanismo comunitário, aquiescendo a discussão, traz a tona a compreensão da cidade como espaço profícuo de experiências subjetivas, reconhecendo que a cidade deveria ser pensada como uma espécie de todo integrado, mas de caráter descontínuo.

Tal potencialidade é sugerida também pelo *happening* atual, entendido enquanto acontecimento mais ou menos espontâneo, de caráter social, com implicação artística/estética e que não vê diferenciações estanques entre participantes e observadores/as. É compreendido por autores como Jorge Glusberg (1987) como prática de importância simbólica, atraindo discussões por seu caráter social. Neste sentido o *happening* visual pretende, na interação entre obra, artista e observadores/as, fazer com que haja a ressignificação de algo, podendo ser de algum local cotidiano, como um espaço específico, casa ou muro. Desta forma, podemos considerar que as manifestações realizadas pelas entrevistadas colaboram para a ressignificação ou reafirmação do papel da mulher contemporânea, problematizando os próprios marcos da identidade feminina.

Ocupação visual urbana no Brasil

A ocupação visual urbana no Brasil é bastante evidente a partir da década de 1960, durante a ditadura militar (Tavares, 2008). Neste contexto, uniam-se estudantes, intelectuais, políticos/as de esquerda e trabalhadores/as em geral comprometidos/as com uma manifestação popular munida de *sprays*. São Paulo e Rio de Janeiro foram as cidades de maior movimento contra a ditadura, reunindo grafites de caráter confrontador. Por ser uma forma declarada de protesto contra o governo, verifica-se uma forte regulação realizada pelo sistema policial brasileiro. São Paulo desponta, ainda hoje, como destaque em manifestações visuais urbanas de diversos tipos, e demonstra em suas ruas a efemeridade destes *happenings* urbanos.

No entanto, apesar de conter em si os critérios da *Street Art* citados anteriormente, evidencia-se no Brasil um contexto de diferenciação dentro da Arte de Rua. As diferenças começam a partir de características estéticas: a pichação é monocromática, possui muitas vezes linhas retas e se manifesta a partir de códigos acessíveis somente ao grupo iniciado na escrita; o grafite, no entanto, utiliza cores e desenhos diferenciados como forma de apreensão do público transeunte, podendo reconhecer determinadas temáticas (Spinelli, 2007). Em um movimento de distinção valorativa, a grande maioria da população aprova o grafite, reconhecido como arte de rua, como manifestação de cunho artístico que valoriza o espaço urbano, passando uma mensagem plausível e de boa intenção. No entanto, a pichação é usualmente reduzida a uma assinatura, insulto aos transeuntes, vandalismo, crime, sujeira, lixo urbano, poluição visual, características do que é incivilizado (Spinelli, 2007).

Neste contexto de marginalização da pichação, retificada tanto pela ação invasiva dos/as pichadores/as como pela repressão da população e da ação governamental, evidencia-se a subversão e transgressão inerente ao ato de pichar. Fica evidente neste processo, por parte da população, a adesão ao grafite e a recusa à pichação, como lembra Luciano Spinelli (2007: 119): «A forma popular de perceber as mais variadas maneiras de intervir na estética da cidade é, em

geral, baseada em uma dicotomia simplista: grafite é tudo o que é belo e reluzente, piche é o monocromático que suja».

Essas opiniões diversas nos remetem a um espaço comunicacional de fronteira, onde se pode dizer que há uma atividade dialógica. A dialogia (Bakhtin, 2008) é uma perspectiva de compreensão e análise dos fenômenos sociais que se entrecruzam se contrapõem e se regulam na vida humana e não necessariamente se modificam, mas que estão sujeitos a alterações. Nesse diálogo, estão localizadas múltiplas vozes que compõem uma narrativa. Tal composição é sempre relacional, dialógica, pois nenhum ser ou objeto consegue abranger a totalidade de seus sentidos, pois perde aquilo que é visto por quem está fora, o observa e, enquanto audiência é também autor/a da visão de sua exterioridade. A narrativa por si é criada dentro desse espaço coletivo interno, como uma sociedade dentro da mente dos indivíduos (Hermans, 2002).

Cidade: espaço de relação

Denise Jodelet (2010), parafraseando Marc Augé, define a cidade como *lugar antropológico* e ressalta que falar de lugares de memória na cidade significa atribuir a urbe uma historicidade, onde passado e presente se oferecem simultaneamente para os e as transeuntes. Estes espaços da urbe se constituem como lugares, ou seja, sujeitos a constante produção de memórias, no processo de significação e construção da alteridade. Isso não significa que este movimento aconteça necessariamente através do apelo visual de determinados pontos da urbe, dedicados a uma memória legitimada, mas sim com espaços que se assumem, por atribuição e apropriação dos membros das comunidades. Desta forma, a imagem elaborada pelos/as seus/suas moradores/as sobre sua própria cidade mostra-se flexível e sujeita a lugares, como indica Pierre Nora, onde a «memória trabalha» (1997: 18).

Neste sentido é emblemática a ação governamental, a exemplo da cartilha divulgada pelo Governo Federal: «Como identificar um pichador?» (Secretaria de Estado de Segurança Pública, 2012). Nesta se comenta alguns aspectos pelos quais seria possível identificar um/uma pichador/a, nomeadamente ser do sexo masculino. Numa das seções recomenda-se que os pais avisem as suas filhas que alguns pichadores apenas o fazem para «conquistar». Sobre grupos de mulheres envolvidas, comenta que elas seriam adeptas a prática principalmente pela influência dos atuantes *masculinos*.

Movimentos de ocupação visual e relações de gênero

Através desta leitura dialógica, também podemos compreender as relações de gênero que circunscrevem as atuações das mulheres nas ocupações visuais como processos de inserção social, em que se experenciam novas subjetividades e

também se promovem antigos estereótipos, evidenciados nas narrativas apresentadas a seguir. Parte-se da premissa de que os estudos de relações de gênero contemplam a organização social das relações entre os sexos (Scott, 1989), transcendendo diferenciações biológicas para referirem-se à interpretação de tais fatores naturais sob a ótica da cultura. Depende, portanto, da percepção simbólica que atribui ao sexo biológico um valor moral e uma conduta esperada (Strey, 2001). Ao mesmo tempo contesta-se o universalismo do masculino e as categorias naturalizadas, como «homem» e «mulher» (Mariano, 2005). Preconiza-se aqui a diversidade e a pluralidade, possibilitando a compreensão do gênero como uma característica fluida e espectral, contrapondo-se ao reducionismo biológico e à dicotomia rígida entre masculino e feminino.

Relações hierárquicas de gênero estruturam, segundo Flávia Birolli e Janaina Mello (2010), as noções de indivíduo e universalidade, que configuram a compreensão liberal da esfera pública a partir da percepção masculina dominante. Os homens, como ressalta Andreia Praun (2011), foram historicamente relacionados às ideias de saúde, normalidade e racionalidade, restando às mulheres a negação de tais valores. Entendemos, portanto, estas manifestações como exemplos de transformações ambientais provocadas pelo *modus vivendi* da sociedade contemporânea, processo que nos remete a uma reflexão sobre como homens e mulheres operam direta e indiretamente em uma relação dialógica com o espaço que ocupam. Desta forma, podem-se abordar diferentes aspectos e contextos da apropriação/ocupação do espaço, das quais questões como gênero estão presentes, manifestando-se em ocupações transgressoras que emergem no tecido urbano.

Peter Sloterdijk (1999) ressalta a tendência ocidental de dicotomizar a vida no que é civilizado ou incivilizado. Numa dualidade que nos remete a visões estigmatizadas de bom e mau, este discurso entre o que é domesticado e bestial é evidente quando analisamos a corrente opinião das diferentes «naturezas valorativas» do grafite e da pichação. A diferenciação evidente no Brasil entre estas formas de ocupação visual pode remeter ao paradigma binário da organização de gênero e que transcende a estética monocromática e as linhas retas da pichação (espécies de *tags*) assim como as cores e desenhos variados do grafite. Através da análise das manifestações nestes espaços e seus processos de significação/interpretação coletiva identificamos que as formas de significação relacionam-se com as demais narrativas pessoais na organização relacional/dialógica do *eu*, consideradas em sua efemeridade como forma de resignificar ou reproduzir a existência das mulheres no cotidiano da cidade, produzindo novas memórias.

Neste artigo procuramos compreender a participação de mulheres no funcionamento das micropolíticas de ocupação no espaço urbano da cidade. Não se buscam relações de causa e efeito, mas sim registrar os processos em que elas se encontram imbricadas (Angrosino, 2009). Estas mulheres não são apenas informantes, mas interlocutoras, transformando a relação pesquisador e pesquisado em dialógica, trazendo como benefício à aproximação entre os horizontes semânticos dos dois e promovendo o diálogo entre iguais.

Método

Participaram desta investigação quatro mulheres moradoras da região metropolitana de Porto Alegre, escolhidas intencionalmente por seu envolvimento em ocupações visuais urbanas na mesma cidade. A seleção destas foi realizada sob a técnica *snowball sampling*, onde as participantes iniciais do estudo indicaram novas participantes, que, por sua vez, indicam novas participantes (Baldin, 2011). A coleta dos dados realizou-se por meio de entrevistas, em local público combinado. Foram estabelecidos alguns tópicos para nortear as entrevistas que abarcaram: como estas mulheres compreendem ocupações das quais participam; as relações suscitadas entre espaço urbano e liberdade de expressão; e as relações estabelecidas com outros membros destes movimentos de ocupação. Toda informação gerada foi digitalizada, ou seja, as transcrições das entrevistas foram reunidas em um corpus único, seguindo a perspectiva proposta por Ana Garay *et al.* (2002).

O estudo das entrevistas gerou eixos de análise fomentados pela perspectiva da Teoria Fundamentada, não em seu viés clássico. Assim, embora o método utilizado não cumpra alguns dos princípios clássicos da Teoria Fundamentada (como a amostragem teórica, ou seja, a coleta e análise de novos dados à medida que avança o processo de análise), assume-se um dos princípios fundamentais desta Teoria: o "descobrimento e desenvolvimento de teoria" sobre os dados trazidos da situação alvo, tal como propõem Garay *et al.* (2002). Ao mesmo tempo, foi utilizada uma abordagem epistemológica embasada nas leituras de autores como Kenneth Gergen, George H. Mead, Mikhail Bahktin e Hubert Hermans. Para tanto, a dialogia e a heterogeneidade das construções sociais foram elencadas como eixo de entendimento da realidade e orientaram a metodologia do estudo.

Através desta interação com as participantes, foram adotados pelos pesquisadores três eixos de análise, reconhecidos como: compreensão das manifestações visuais como espécies de *happenings* (onde a vivência efêmera da ocupação do espaço é a tônica da ação); aspectos identitários das jovens atuantes; e, finalmente, a participação efetiva de mulheres nestas práticas urbanas, cujos discursos nos remetem ao estudo das relações de gênero, considerando a especificidade de suas narrativas.

Resultados: Distanciamentos e aproximações – ocupações urbanas e relações de gênero

Discorrendo sobre sua participação na criação e desenvolvimento de oficinas educativas em uma Organização Não Governamental, a grafiteira Solange⁷ res-

⁷ Todos os nomes são fictícios.

salta alguns detalhes no direcionamento de atividades voltadas para crianças, deixando bastante evidente a diferenciação entre o que chama de «*grafite arte*» e «*grafite de rua*», e a importância que a institucionalização do grafite lhe representa:

Veio a função de trabalhar de «oficineira», educadora social em projetos e de construir uma ONG (...) que desenvolve projetos sociais com grafite arte. Referimos-nos assim porque não é o grafite de rua, é o grafite que passa uma mensagem através do que é feito, sempre baseado em cima de uma história, de alguma coisa.

Segundo Spinelli (2007) estas oficinas estariam vinculadas à práticas governamentais para «reduzir danos», nos quais a opção pelo grafite, e segundo Solange pelo «*grafite arte*», afastaria os e as jovens da influência da depredação e da pichação para uma atividade aproximada da «ética do *hip-hop*» (Spinelli, 2007: 118). Como o DJ que usa retalhos de músicas divulgadas pela indústria cultural para criar novas composições, os ideólogos do *hip-hop* ajustam «ideologias e compõem seu próprio rol particular de crenças» (Spinelli, 2007: 118). Ainda assim, a inserção de mulheres nos movimentos de ocupação visual por esta via também garantem seu espaço já institucionalizado – de professora e como não contestadora e reproduzindo o estereótipo da relação mulher/professora, como um espaço dócil legitimado, que as afasta da dimensão contraventora das ocupações visuais urbanas.

Esta escolha pelas premissas do *hip-hop* partiria de atividades em consonância com o poder público no intuito de compreender o que seus e suas integrantes chamam de «violência direcionada», ou «neutralizável» (Diógenes, 1998: 134). Seguindo a entrevista, Solange nos indica que existem temáticas mais fomentadas nas oficinas realizadas na ONG e que elas consistem em uma abordagem variada. Também nos deixa clara a rixa entre o grafite e a pichação neste âmbito:

Eu conheço toda história da evolução da pichação que é o grafite, curto essa função dos TAGS que é assinatura que acaba sendo a própria pichação, mas não acho legal essa função de estarem riscando muro, de estarem sujando próprio patrimônio, por isso acho legal se interessarem pela função do grafite, porque quanto mais interessado pelo grafite, menos eles sujam.

A entrevistada deixa estabelecido que a pichação remete ao que é incivilizado, e que determinadas formas de grafite, em especial as que são ilegais, não devem ser seguidas, assumindo uma postura de identificação com o institucionalizado, nesse campo. Este processo de classificação valorativa que Solange reconhece, acontece a partir do que Fredrik Barth (1997) define como *cultura de fronteira*, um espaço relacional onde dialogam (não sem conflito) distintas vozes, procedentes umas da tradição cultural, outras dos modelos do grupo social dominante e suas instituições, e outras novas vozes híbridas que surgem das novas formas de subjetivação e produção de sentidos, na interface entre as narrativas visuais e as demais narrativas culturais de seus contextos.

No contexto de dicotomia entre o público e o privado, podem-se relacionar os conceitos valorativos investidos à pichação e ao grafite, sendo percebidos no discurso das mulheres entrevistadas. As diferenciações entre as expectativas de gênero, conceituadas sob a ótica reducionista do binarismo, são intimamente relacionadas, nas narrativas, à dicotomia entre público – esfera política, destinada tradicionalmente aos homens – e privado – esfera doméstica, que relaciona a mulher à maternidade e ao lar –, designando uma hierarquia do masculino sobre o feminino (Aboim, 2012). Tais definições permeiam todos os setores da sociedade brasileira, que se configura de forma altamente conservadora, reforçando a cristalização de estereótipos e preconceitos em nosso imaginário social. A prática da pichação é proibida pela Legislação Brasileira e ocorre, pois, de forma exclusivamente não institucional. Dado o caráter de subversão, tal atitude opõe-se radicalmente à noção dos papéis esperados pelo feminino, ou seja, do plano privado, reservando esse espaço imaginário de agressão e subversão da norma ao masculino.

Durante as entrevistas realizadas, evidenciou-se no discurso das participantes a relação entre a atividade da pichação aos papéis sociais associados aos homens. A pichadora Camila é questionada sobre a participação feminina nas intervenções visuais. Fica evidente, que Camila percebeu-se diferenciada do grupo, uma vez que explicita em seu discurso a existência de relações preconceituosas de gênero:

O preconceito que existe, a meu ver, é que todo mundo quer sair contigo porque você é mulher. (...) porque tu és menina te querem catar, trocar, é um jeito de ser preconceito né? Mas eu nunca sofri nenhum tipo de preconceito a não ser esse. (...) O preconceito que existe na pichação é isso, os homens querem sair contigo porque tu és mulher e não pelo teu trabalho.

Verifica-se que enquanto homens mantêm-se mais estáveis nos grupos de pichação, sobrepondo esta prática inclusive às noções de paternidade, foi relatado pelas mulheres um afastamento temporário da prática da pichação por questões relativas à maternidade e ao lar. O plano privado, dessa forma, divide espaço com o plano público para elas, muitas vezes sobressaindo-se, enquanto, para os homens pichadores, o plano público sempre prevalece, retomando a divisão binária tradicional e logrando reconhecimento por parte das comunidades de praticantes. Camila nos dá conta dessa realidade depois de engravidar.

... na realidade, eu comecei a diminuir porque eu fiquei grávida, mas eu já não sou mais tão nova, tenho 27 anos, sou casada (...). Agora eu já não vou tanto, antes eu filmava, tirava fotografias, sempre que ele saía eu estava junto... (...) eu ia mesmo que não fosse pra tirar fotografia nem nada, eu ia pra ver ele, porque ele é meu ídolo (...) eu tenho meu envolvimento com a pichação, eu vivo a pichação, no dia a dia eu to envolvida com isso, porque eu sou casada com um pichador. Quando eu não

estou lá com ele, eu estou em casa, fazendo quadrinhos, pintando camisetas, estou sempre fazendo alguma coisa, então eu vivo isso.

Ao contrário das pichações, os grafites autorizados, apresentam diferentes dinâmicas na sua compreensão, tanto no discurso dos e das transeuntes – que percebem beleza em seus atributos estéticos, como formas e cores – quanto no das próprias atuantes, manifestando intenções pautadas pela *legalidade* ou valor estético de sua obra. Os grafites são feitos à luz do dia, muitas vezes a pedido de entidades privadas com intuito estético de colorir seus muros, *embelezando-os* ou os protegendo da ação de pichadores/as.

Percebe-se, pois, um distanciamento do risco e da transgressão exigidos pela atividade da pichação e a aproximação da ideologia referente ao plano privado, presente nos atributos estéticos e decorativos, mais associado ao ideário social sobre o feminino. O grafite, então, é compreendido com um caráter menos transgressor e mais normativo, de modo que muitas grafiteiras atendam a programas governamentais que intencionam o combate à pichação, promovendo uma transposição de pichadores/as para o caráter de grafiteiros/as, ou seja, sua institucionalização. A atividade dessas mulheres adquire um caráter pedagógico, plenamente compatível com os papéis femininos culturalmente esperados, como evidenciamos na entrevista da grafiteira Solange.

Nenhuma grafiteira relatou preconceito manifestado por homens em relação à sua atividade direta, visto que a posição que o grafite desempenha socialmente parece ser mais compatível com a presença feminina. Isso não significa, de modo algum, a ausência de homens no grafite, mas permite a compreensão de que este é um âmbito aceitável para mulheres exercerem sua suposta condição feminina, sem romper de forma drástica com barreiras sociais, como as de gênero, como no caso da pichação. Exemplo desta relação é verificado na entrevista da grafiteira Solange, quando fala especificamente sobre a vivência nas ocupações durante sua maternidade:

Quando eu tive minha primeira filha Lara eu comecei a desenvolver personagens bonequinhas. Eram bonequinhas de biquíni então as minhas personagens cresceram da mesma forma que a Lara cresceu (...) só que foi uma coisa que nunca havia percebido, o porquê de eu fazer as bonecas, foi uma coisa que partia de mim, só que as pessoas perguntavam se eu fazia bonequinhas por causa da Lara, e eu dizia que não tinha nada a ver. Só que foi o que eu percebi depois, que realmente ela era a inspiração (...).

É importante ressaltar que a atuação destas mulheres compreende, mesmo sob um tipo de intervenção historicamente transgressora, uma atuação predominante no grafite por oposição à pichação, em sua grande maioria noturna e identificada como manifestação ilegal. As pichações, enquanto manifestações escolhidas por algumas mulheres nos remetem às suas atuações na interface com a

contravenção e merecem algumas ressalvas. Na literatura a participação de mulheres em atos ilegais ou criminosos é usualmente silenciada, submetida e explicada em função da filiação ou submissão a parceiros envolvidos em atividades ilegais. Percebe-se que a ação criminosa feminina está habitualmente subordinada a visão do crime masculino, acompanhada da percepção de que os crimes femininos são de menor gravidade e representam uma taxa pequena do montante total de infrações, como indica Barcinski (2009).

Ignora-se, portanto, o protagonismo e a intencionalidade das atitudes de mulheres na contravenção, práticas nas quais, segundo determinações legais brasileiras, a pichação se encaixa. Tal compreensão baseia-se na imagem da mulher como naturalmente dócil e subordinada ao plano privado (Breitam, 1999). Flávia Birolli e Janaína Mello (2010) apontam a mesma relação de marginalidade feminina referente a âmbitos como os da política, campo tradicionalmente designado aos homens por se referir à esfera pública. Percebe-se, portanto, que o protagonismo feminino é relativizado quando referente a papéis culturalmente associados ao plano público, como o crime e a política. Designadas historicamente ao plano privado, as mulheres, quando assumem papéis públicos, são compreendidas – e também podem *se compreender* – como deslocadas, invadindo espaços «naturalmente» masculinos e, portanto, percebidas e analisadas sob a égide de valores sociais masculinos (Birolli e Mello, 2010).

A partir das entrevistas realizadas, compreendeu-se que, quanto menos institucional a forma artística escolhida pela atuante, mais deslocada é a sua presença no âmbito da ocupação visual urbana. As pichações, portanto, ao designarem uma forma de expressão ilegal e esteticamente agressiva, relacionam-se predominantemente ao ideário masculino, contexto incompatível às expectativas impostas ao feminino, que ocupa sempre uma posição de invasora ou de fragilização neste contexto.

Experiências de preconceito foram narradas por participantes que fazem ou fizeram parte de grupos de pichação, visto que invadiram um papel não designado a si. Também foi comum o relato de uma mudança no estilo artístico permeada por fatores da vida privada, tais como a gravidez e a formação de família. O recuo da vida pública para a vida doméstica, para algumas meninas, foi paralelo à mudança da pichação para o grafite – arte urbana compreendida como mais próxima ao plano privado.

O recuo de mulheres pichadoras ao status de grafiteiras, portanto, permite o entendimento de que tal modalidade é compatível ao papel feminino na sociedade, referente à domesticidade. O grafite, dessa forma, apresenta-se como a parcela legítima da arte urbana, opondo-se ao conceito de pichação. Isto se torna evidente também na manutenção de oficinas pedagógicas de grafite, com o intuito de retirar jovens da ilegalidade da pichação – encabeçadas, por mulheres como Solange.

Em alguns casos, quando uma entrevistada envolvida com a pichação, optou por assumir um papel ativo e transgressor no espaço público, sentiu-se vítima de preconceito por parte dos homens. Não raro as mulheres aparecem

condicionadas ou subordinadas, quando exercem funções relacionadas a esses papéis «não naturais», à figura masculina (Barcinski, 2009). A pichadora Camila caracteriza em seu discurso um bom exemplo desta relação. Primeiramente, em sua entrevista, ela ressalva como a pichação é caracterizada pelo que é ilegal e que este fator é primordial na construção destes *happenings* urbanos. No entanto, posteriormente identifica-se com o discurso de engajamento, cuidando de atributos relacionados à pichação, mas no ambiente privado, assim como no cuidado atento ao seu «ídolo», a saber, o marido pichador em tempo integral, e a maternidade, como exposto anteriormente. Sobre o ato de pichar e a importância atribuída aos adeptos da pichação, Camila indica que:

Tem muita galeria de arte e ao meu ver isso não é pichação mais... se ela é autorizada, ela não é mais pichação, perde a essência. (...) Os que mais fazem, os que dão a vida... porque tem uns que dão a vida mesmo, sem saber se vão voltar, então esses daí são os que mais tem respeito.

Considerações finais

Percebemos que as mulheres entrevistadas realizaram um duplo movimento, que vai do privado ao público e, depois, retorna ao privado, caracterizado sua vinculação com os movimentos de grafite e pichação como algo transitório e incompatível tanto com a «vida adulta» como para uma mulher longe da companhia ou vigilância masculina. De fato, não raro as entrevistadas confirmaram que continuaram por algum tempo no seu papel transgressor, ou seja, assumiram um papel historicamente associado ao masculino, porém, quando confrontadas com eventos marcadamente associados às expectativas culturais do feminino, elas retornaram ao seu papel dito «natural», doméstico, com seus afazeres e rotinas «tradicionais». Quando da diminuição de ação no plano público pelo seu marido, o papel público dela decaiu significativamente.

Foram percebidas possíveis congruências entre os papéis de gênero e as modalidades de ocupação visual do espaço urbano, relacionadas pela dicotomia entre o público e o privado. A corroboração dessas observações, que levaram em conta a comunicação de ideias, permitiu-nos concluir que a inserção de mulheres nas atividades de transgressão ocorreu poucas vezes de forma autônoma, devido aos relatos de aproximação à arte urbana promovida por seus cônjuges ou familiares.

A noção de *público/privado* criada a partir de um *cronotopos* específico (Bakhtin, 2008) influencia na criação de uma obra/interação no discurso e narrativas dessas mulheres. Com efeito, é factível supor que mesmo existindo papéis de gênero, eles não são estáticos, mas sim de certa forma instáveis, podendo ser mudados através da ação política dessas mulheres.

O discurso das entrevistadas, marcado por paradoxos referentes a seu papel

na sociedade – ora doméstico, maternal, designado ao plano privado e ora atuante na transformação do espaço público – comporta a noção de polifonia, na qual muitas ideias às vezes conflitantes emergem em um mesmo discurso. Subentende-se, portanto, um constante questionamento das expectativas e possibilidades que a feminilidade pode abarcar socialmente.

Nota-se, portanto a necessidade de verificar, através da perspectiva das relações de gênero, como se organizam os fatores que asseguram a manutenção de relações assimétricas entre homens e mulheres, verificada aqui nos movimentos mais ou menos institucionalizados de ocupação visual do espaço urbano. Questionar-se se as mulheres possuem as mesmas condições de acesso ou exercício que os homens nestes movimentos urbanos torna-se uma premissa utópica, visto que ainda há uma evidente assimetria de papéis e de poder, mesmo nos conteúdos de relações sociais mais afastados da institucionalização formal, como o movimento de pichação.

Referências Bibliográficas

- Aboim, Sofia (2012), «Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna», *Revista Estudos Feministas*, 20,1, pp. 95-117.
- Angrosino, Michael (2009), *Etnografia e observação participante*, Porto Alegre, Artmed.
- Barth, Fredrik (1997), *Grupos étnicos e suas fronteiras*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Barcinski, Mariana (2009), «Centralidade de gênero no processo de construção da identidade de mulheres envolvidas na rede do tráfico de drogas», *Ciência e Saúde Coletiva*, 14, 5, pp. 1843-1853.
- Bakhtin, Mikhail (2008), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- Baldin, Nelma (2011), «Educação Ambiental Comunitária: Uma experiência com a técnica de pesquisa Snowball», *Revista eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental FURG*, 27,1, pp. 46-60.
- Birulli, Flávia e Mello, Janaina (2010), «Gênero e Representação Política: Hipóteses sobre as diferenças entre atuação de deputadas e deputados federais na 52ª legislatura», *Revista Ártemis*, 11, pp. 1-20.
- Breitman, Mirian Rodrigues (1999), «Criminalidade feminina: outra versão dos papéis da mulher», *Comissão Editorial Sociólogos*, 1, pp. 200-223.
- Corniani, Fabio Rodrigues (2004), «Rap: Uma manifestação folclórica urbana», in Sebastião Breguez (Org.) *Folkcomunicação: Resistência Cultural na Sociedade globalizada*, Belo Horizonte, Intercom, pp. 115-120.
- Correio do Povo – Publicação institucional (2012), *Disque-pichação recebe mais de mil denúncias em três anos*, [em linha] disponível em <http://www.correiodopovo.com.br/Noticias/?Noticia=77053>, [consultado em 30.04.2013].
- Diógenes, Glória (1998), *Cartografias da Cultura e da Violência*, São Paulo, Annablume.
- Garay, Ana, et al. (2002), «Evaluación cualitativa del sistema de recogida de sangre en Cataluña», *Revista Española de Salud Pública*, 76,5, pp. 6-21.
- Gitahy, Celso (1999), *O que é grafitti*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Glusberg, Jorge (1987), *A arte da performance*, São Paulo, Editora Perspectiva.

- Hermans, Hubert (2002), «The dialogical self as a Society of Mind», *Theory & Psychology*, 2, 12, pp. 147-160.
- Jodelet, Denise (2010), «La memoria de los lugares urbanos», *Alteridades*, 20,39, pp. 81-89.
- Lazzarin, Luis Fernando (2007), «Grafite e o Ensino da Arte», *Revista Educação & Realidade*, 32, 1, pp. 59-74.
- Mariano, Silvana Aparecida (2005), «O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo», *Revista Estudos Feministas*, 13, 3, pp. 483-505.
- Nora, Pierre (1997), «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux», in Pierre Nora (Ed.), *Lês Lieux de Mémoires*, vol. I, Paris, Gallimard, pp. 7-15.
- Parramón, José Maria (1979), *Así se Pinta un Mural*, Espanha, Instituto Parramón Ediciones.
- Praun, Andrea Gonçalves (2011), *Sexualidade, Gênero e suas Relações de Poder*, Petrópolis, Vozes.
- Scott, Joan (1989), *Gender: a useful category of historical analyses*, New York, Columbia University Press.
- Secretaria de Estado de Segurança Pública (2012), *Como identificar um pichador?* [em linha] disponível em <http://www.ssp.df.gov.br/servicos/programas-comunitarios/picasso-nao-pichava/276-cartilha-como-identificar-um-pichador.html>, [consultado em 30.04.2013].
- Sevcenko, Nicolau (2005), *Anos 70: Trajetórias – São Paulo. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas*, São Paulo, Iluminuras.
- Sloterdijk, Peter (1999), *Regeln für den Menschenpark – Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief überder Humanismus*, Frankfurt/M, Suhrkamp, tradução brasileira: (2000), *Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, tradução de José Oscar de A. Marques, São Paulo, Estação Liberdade.
- Spinelli, Luciano (2007), «Pichação e comunicação: um código sem regra», *Logos*, 26, 10, pp. 111-121.
- Strey, Marlene (2001), *Psicologia Social Contemporânea*, Petrópolis, Vozes.
- Tavares, Jordana Falcão (2008), *Graffiti o muro, a parede, a universidade e até a galeria*, São Paulo: IV Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP.

Cristiano Hamann. Historiador e acadêmico de Psicologia PUCRS/Brasil.
chamann13@hotmail.com

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Av. Ipiranga, 6681 – Partenon – Porto Alegre/RS – CEP: 90619-900, Brasil.

João Gabriel Maracci Cardoso. Acadêmico de Psicologia PUCRS/Brasil.

Pedro de Castro Tedesco. Acadêmico de Psicologia PUCRS/Brasil.

Adolfo Pizzinato. Psicólogo Doutor em Psicologia da Educação (UAB/España). Professor do Programa de Pós graduação em Psicologia da Faculdade de Psicologia PUCRS/Brasil. Coordenador do Grupo de Pesquisa «Identities, narratives and communities of practice» PUCRS/Brasil, onde são Bolsistas Cristiano Hamann, João Gabriel Maracci Cardoso e Pedro de Castro Tedesco.