

Pichação: expressionismo abstrato e caos urbano

Luizan Pinheiro da Costa¹

*“a forma de uma cidade muda mais rapidamente
- ai de mim - que o coração de um mortal” (Baudelaire)*

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre a *pichação* como um fenômeno artístico urbano. Neste ensaio estabelecemos uma conexão com a Teoria do Caos e o estilo de pintura americana chamado de Expressionismo Abstrato (Action Painting). Nosso objetivo principal é criar sentidos das interferências da pichação nas cidades pelo mundo. Tendo em vista que se trata de uma reflexão estética e em diálogo com a História da Arte, tais sentidos divergem dos lugares comuns em que a pichação ocupa no contemporâneo.

Palavras-chave: Pichação, Arte, História da Arte.

ABSTRACT

This work searches to reflect on the *pichação* as an urban artistic phenomenon. In this essay we establish a connection with the Theory of the Chaos and the American painting style called Abstract Expressionism (Action Painting). Our main objective is to create sensible of the interferences of the *pichação* in the cities for the world. In view of that it is treated to an aesthetic reflection and in dialogue with the History of the Art, such directions divergem of the common places where the *pichação* occupies in the contemporary.

Key-words: Pichação, Art, History of Art.

Caos² na cidade

A cidade contemporânea é um sistema caótico dotado de diversos estados de imprevisibilidade. Nela encontramos inúmeros fenômenos que permitem intensa **experimentação** artística e estética. É nessa direção que a pichação explode nas cidades, produzindo caoticidade na constituição visual do sistema urbano. É um dos mais instigantes fenômenos que aqui

¹ Docente na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-m: luizan@ufpa.br.

² *Caos* é um “comportamento imprevisível e aparentemente aleatório acontecendo em um sistema que deveria ser governado por leis determinísticas. Em tais sistemas, as equações que descrevem o modo como o sistema varia com o tempo são não-lineares e envolvem várias variáveis. Conseqüentemente eles são sensíveis às condições iniciais e uma diferença inicial muito pequena pode levar a enormes mudanças no futuro estado do sistema. Originalmente, a teoria foi apresentada para descrever imprevisibilidade em meteorologia, como exemplificado pelo efeito borboleta. Foi sugerido que as equações dinâmicas que governam o clima são tão sensíveis aos dados iniciais que se uma borboleta bate ou não suas asas em uma parte do mundo pode fazer a diferença entre um tornado ocorrer ou não em outra parte do mundo. A teoria do caos foi posteriormente estendida para outros campos da ciência; por exemplo, para estudos de escoamento turbulento, dinâmica planetária e oscilações elétricas em física, e em reações oscilantes em química.” ISAACS, Alan. (Ed.) *A Dictionary of Physics*. 4 ed. Oxford University, 2000. In: SILVA, Nelson Canzian da. Disponível em <<http://fsc.ufsc.br/~canzian/caos/treinamento-ec/>>. Acesso em 10 de abr. 2005. 17:20.

procuraremos explorar tendo em vista sua caracterização como uma espécie de expressionismo abstrato urbano resultante dos acontecimentos sócio-culturais nas cidades contemporâneas pelo mundo.

A idéia de *sistema caótico* dada a partir das noções que a Teoria do Caos nos sugere, levou-nos a abordar a pichação nesse sistema e produzir sentidos, dada sua repercussão no corpo da cidade. Este olhar instaura-se como um exercício de significação outro daquele fenômeno realçando nossa relação com o espaço urbano. E as noções de Caos que aqui nos valem tem sentido metafórico, e não se presta a uma análise baseada em equações matemáticas, mas numa apropriação algo poético-estética do fenômeno.

Pensar a cidade é tomá-la fora dos lugares institucionais que a definem, só dessa forma é possível novos olhares para sua configuração na perspectiva de descoberta de sua riqueza matérica. A identidade que marca cada cidade se expõe nas configurações de um retrato que a entrega logo ao espectador, transeunte, visitante etc.: aquilo que os cartões postais e as políticas turísticas engendram como marca inalienável de sua existência. Big Apple (Nova York), Cidade-Luz (Paris), Cidade Maravilhosa (Rio de Janeiro), e que vêm a nossa mente como lugares desde sempre reduzidos por imagens que traduzem uma possível identidade irremovível.

Mas a cidade é ela mesma um *reservatório de eletricidade* na expressão de Baudelaire, o que justifica que sua vida está definida tanto na possibilidade de deflagração de *curtos-circuitos* que a fazem tanto mais bela quanto mais estranha. Seus movimentos ininterruptos de energia que a atravessam e a recriam, vêm a ser seus próprios fluxos de instabilidade e entropia, dotando-a de uma potência artística e estética que desde o final do século XIX é tema da obra de arte, assim como matéria de experimentação plástico-visual, vide por exemplo num rápido trânsito as interferências da *land art* na década de 1960. Ou mesmo os projetos de arte pública espalhados por diversos países.

Não há mais possibilidade de se pensar a cidade sem sua dimensão fragmentária, explosiva, descontínua. Mesmo que todos os modelos de gestão e controle sobre sua forma se instalem para torná-la mais confortável e segura, suas “leis” internas produzem alterações significativas no modo como ela vive. Todo controle torna-se deficiente por exemplo diante de fenômenos naturais como inundação, seca, terremoto etc.

Embora as mídias tentem produzir uma outra cidade à margem da experimentação cotidiana, uma cidade, diríamos, virtual, como um marco de pseudo-felicidade a torná-la real, suas leis intrínsecas a contradiz, visto que tais leis são um conjunto de interferências que vão desde os eventos naturais até as intervenções geradas pelos jogos de poder e sobrevivência evidenciadas pelos sujeitos no dia a dia, alterando sua forma. Portanto, os movimentos internos da cidade geram acontecimentos que a tornam sempre nova e diferente.

Mas é fundamental perceber a cidade como um sistema caótico, na medida em que todo seu funcionamento interno lhe revela sua dinamicidade. Um olhar mais acurado através de sua configuração formal possibilita a captação, numa visualidade-micro, de seus inúmeros perfis. É o modo como podemos mapeá-la a partir de suas entranhas. Isto requer um estar desplugado, lento, atento a este exercício de experimentação para captar as nuances de sua forma: o modo como as ruas são estruturadas, como cada esquina se configura, os entrelaçamentos dos fios elétricos como desenhos no espaço, as malhas viárias, os canais a céu aberto, os campos, os viadutos, as tramas de signos operando sua textura e dinâmica visual e uma infinidade de elementos que constituem o sistema-cidade. Próximo do que Ítalo Calvino nos revela de uma de suas *idades invisíveis*, que ela “contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”³. Todos os retratos possíveis da cidade nascem dessa tensão entre imaginação poética e experimentação cotidiana que a coloca como um campo aberto onde “tudo flui”, transborda, explode e revive.

Uma cidade pode ser captada de diversos ângulos, pelo fato de que qualquer deslocamento em sua forma sempre a veremos em sua mutabilidade constante. Por isso ao tomá-

³ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14.

la como um sistema caótico dotado de infinitas mutações estamos afirmando o lugar de um sistema que sofre mudanças constantes e necessárias. E é essa dinâmica caótica da cidade que a torna bela. É em sua mutabilidade que está contido o sentido de sua existência. Todas elas sofrem mudanças consideráveis e que com o passar do tempo foram sendo registrados, basta que verifiquemos a história de cada cidade e mesmo sua configuração nos mapas geográficos.

Isto nos leva a uma percepção necessária de que a cidade é um organismo vivo constituído de leis intrínsecas e mutáveis. Como Kevin Lynch irá dizer que:

“a cidade não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares. Se por um lado pode manter-se as linhas gerais exteriores, por outro, há uma constante mudança no pormenor”⁴.

Isto nos ajuda a entender a mutabilidade do sistema-cidade anteriormente referido. Pois podemos entender o *pormenor* como uma infinidade de elementos que produzem a estrutura do sistema-cidade. Argan referindo-se a Francastel nos diz que este demonstrou que o espaço figurativo (neste caso, da cidade) *não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias*⁵. E se abrirmos todos os dias as páginas dos jornais constataremos as transformações contínuas porque passa a cidade. E esta vai se revelando numa infinidade de retratos: fisionomias estranhas ou deformadas; outras vezes, belas como rostos limpos, digitalizados de cartões postais. Cidades antigas atravessadas por outras modernas, alta tecnologia e miséria alternando-se no espaço-tempo. Fusão abismal que remete à estética de Blade Runner de Ridley Scott dos anos 80: *“o caos de signos, de mensagens e significações concorrentes, sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética pós-moderna*”⁶ nas palavras de David Harvey. Por outro lado, outras tantas cidadezinhas na periferia do mundo com suas casinhas de taipa-de-pilão ou pau-a-pique que se rebate contra um céu de acizentado frescor. Não menos propícia para a afirmação da *incerteza* que se perde e se restaura num olhar distante divisando o vazio. *“Um homem vai devagar. Um cachorro vai devagar. Um burro vai devagar. Devagar... as janelas olham*”⁷. O que parece apenas uma cidadezinha qualquer, inofensiva, guarda também as maldades do mundo reverenciada nos seus jogos de poder e gestos cotidianos de infinitas grandezas. A cidade nos sempre aparece nova a cada dia, não somente pela mudança climática: um *efeito borboleta* qualquer que pode nos surpreender, mas pelo seu caráter de organismo vivo e intenso, alterando o modo como podemos nos apropriar de sua matéria e forma.

É interessante que inúmeros autores captam, na medida em que trabalham análises sobre a cidade, sua sempre peculiar caoticidade. Talvez não fosse substancial criar um retrato intensamente fragmentário para dar a idéia da caoticidade em que nos encontramos. Por isso destacaremos apenas alguns fragmentos de Jean Chesneaux⁸ que ao discutir o tempo e o espaço, parte de um olhar sobre a cidade Hong Kong, e que nos remete a uma compreensão avassaladora dessa cidade: *“Hong Kong não passa de um enorme sistema fora do chão, superpovoado, supermotorizado, superconstruído, superprogramado e que só se equilibra na perpétua agitação da especulação financeira, da novidade comercial, do congestionamento dos veículos e do rush dos pedestres”* Isto nos aproxima do sentido de caoticidade que vimos apontando. Ou: *“Hong Kong é uma colagem compósita que a especulação imobiliária remodela constantemente”*. Ou ainda: *O espaço de Hong Kong explode em fragmentos esparsos, o tempo de Hong Kong é esmagado no imediato.” E por fim: “Hong Kong vive no efêmero”*. Essa fragmentação que operamos do texto de

⁴ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 12.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.43.

⁶ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p. 279.

⁷ “Cidadezinha Qualquer” poema de Carlos Drummond de Andrade. In: BARBOSA, Rita de Cássia. *Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 46.

⁸ Todos os grifos são de CHESNEAUX, Jean. *Modernidade-mundo: brave modern world*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 17/18.

Chesneaux nos permite captar o lugar dessa caoticidade necessária que a cidade dispara na direção de seus habitantes os quais são produtores ativos da própria dinâmica da cidade. Ao mesmo tempo que ela gesta inúmeras percepções e sensações no habitante, espectador, visitante que submerso nesse mar de caos, experimenta o funcionamento do sistema, pois ele faz parte dessa engrenagem, dessa mecânica abismal que é a cidade. Essa percepção do caos que a modernidade gerou, resultado do seu contínuo sufocamento e auto-produção, reitera a idéia de um espaço que se configura mutante: *esse espaço aleatório é balizado por injunções e interdições*, portanto, impossível de assegurar qualquer homogeneidade visual. Portanto, o que nos cabe enunciar da cidade é sua potência como um sistema caótico sensível a mudanças constantes, que para as experiências estéticas no cotidiano se tornaram fundamentais, isto porque a cidade passou a ser um lugar onde todas as alterações geram outras tantas.

Isto nos leva ao final do século XIX, período em que as cidades também passavam por mudanças estruturais absurdas, principalmente com o advento da eletricidade. Quando a modernidade corria a passos largos, o físico e matemático francês Henri Poincaré havia antecipado sobre os sistemas dinâmicos em seu livro *Ciência e Método* dizendo que:

“uma causa muito pequena, que nos passa despercebida, determina um efeito considerável que não podemos deixar de ver, e então dizemos que o efeito é devido ao acaso. Se conhecêssemos exatamente as leis da natureza e a situação do universo no momento inicial, poderíamos prever exatamente a situação desse mesmo universo no momento seguinte. Contudo, mesmo se as leis naturais não tivessem segredos para nós, ainda assim poderíamos conhecer as leis aproximadamente. Se isso nos permitisse prever a situação seguinte com a mesma aproximação, seria tudo o que precisaríamos, e diríamos que o fenômeno tinha sido previsto, que é governado por leis. Mas nem sempre é assim; pode acontecer que pequenas diferenças nas condições iniciais produzam diferenças muito grandes nos fenômenos finais. Um pequeno erro nas primeiras produzirá um erro enorme nas últimas. A previsão torna-se impossível”⁹.

Assim estamos diante de transformações teórico-científicas que de alguma forma ressoam a cidade em seus estados caóticos com pouca possibilidade de controle e previsibilidade de seus fenômenos. Essa condição da cidade no contemporâneo abrange toda uma gama de situações em que as experiências estéticas se fazem presentes num diálogo constante, pois as mutabilidades encontram terreno fértil nas intervenções urbanas. Desse modo é necessário entender a cidade como um sistema caótico passível de explosões e fluxos estéticos.

O espaço-tempo da cidade é outro, atravessado das constantes mutabilidades que nos impregnam de estranheza, sordidez e beleza. Esse espaço-tempo do agora, com poucas chances de uniformização é o que nos leva aos disparos diante da pichação. Para Ilya Prigogine “em todos os níveis de observação reconhecemos agora o papel primordial de flutuações e da instabilidade. Associadas a essas noções aparecem também as escolhas múltiplas e os horizontes de previsibilidade limitada”¹⁰. Com isso a fisionomia da cidade reveste-se de um caráter aleatório e caótico e sua instabilidade está fortemente marcada pela presença de inúmeras intervenções que possibilitam um esgarçamento do seu tecido urbano, pois tais interferências ampliam as leituras que podemos fazer do espaço. E a pichação vem compor um dos mais espetaculares capítulos de interferência no corpo da cidade dimensionando sua prática artística e estética radical como uma espécie de expressionismo abstrato urbano.

Pichação: expressionismo abstrato urbano

⁹ GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. 13. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 5

¹⁰ PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp, 1996. p. 12.

A corrente da arte informal que surgiu na Europa e nos Estados Unidos no final da primeira metade do século XX, colocou novas questões para a arte contemporânea, inaugurando uma série de propostas que se afastavam de outras de cunho geométrico e construtivista tão em voga no período. Gillo Dorfles define o movimento “informal” como “toda aquela pintura que se serve da cor tanto quanto possível liberta de esquemas, diagramas, de composições e, neste sentido, compreende e engloba quase todo o abstracionismo não geométrico ou construtivista”¹¹. Tal definição indica um tangenciamento outro afastado das experiências geométricas. Esse novo caminho de pesquisa foi caracterizado numa nova linguagem pictórica designada de *sígnica*, *matérica* e *gestual* por Dorfles, englobando uma série de artistas como Wols, Fautrier, Kline, Hartung, Burri, Vedova, Capogrossi, De Kooning, Pollock entre outros. O informalismo ganha corpo como uma série de experiências que não tanto se caracterizam por um movimento organizado e delimitado, mas como inúmeras propostas de artistas de várias nacionalidades: americanos, italianos, franceses, japoneses etc.

O que nos interessa nas poéticas do informal é menos a classificação e a etiqueta que possa ser pendurada em cada uma das obras desse período, mas estabelecer, guardadas as devidas limitações técnicas e formais, uma interconexão entre o informalismo em seus aspectos estéticos e poéticos e a pichação aqui tomada como *intervenção artística* urbana.

A caracterização da pichação como intervenção artística se dá também, neste trabalho, do diálogo com a discussão empreendida por Ricardo Basbaum em “Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle”¹², articula alguns novos sentidos da arte contemporânea, dentre eles o que afirma um novo conceito de atuação da obra. Ele fala da construção de um outro espaço-tempo engendrado pela arte e sua interconexão com outras articulações espaço-temporais preexistentes. Assim é que se encadeia um sentido que está profundamente marcado pelo que entendemos circunscrever a pichação. Basbaum afirma: “A atuação da arte contemporânea pode ser definida a partir do conceito de intervenção, em sentido amplo, significando o enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser desterritorializado pelo potencial ambientalizante da obra, instalando outra dimensão plástica”¹³. Deste modo entendemos a pichação como intervenção artística que em seu sentido mais profundo realiza a busca de novas configurações e relações artísticas e estéticas desde sua desmesurada prática de intervenção urbana que aponta para um desterritorializar que é instauração de novos conflitos sócio-culturais.

As limitações técnicas da pichação não são possíveis de serem definidas como prática pictórica, em seu sentido lato, visto que o domínio de tal intervenção se dá mais através da linha, o que também não é aceitável chamá-la de desenho. Daí, estudá-la como certo tipo de intervenção artística, que sugere ação, na sua possível interface com as obras informais, nos parece tanto mais coerente. Ainda assim podemos acrescentar que como intervenção artística, a pichação pode ser encarada como um tipo de “obra aberta”, pois que sua matriz - o traço, intensifica sua carga fruitiva a um lugar de comunicação humana, gerada “como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o leitor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas”¹⁴. Relações essas que só podem ser pensadas no embate cotidiano da urbe. Daí o fato de que a pichação amplia os sentidos da cidade para lugares que interagem em sua dimensão sócio-cultural, pois sua existência caótica solicita, novas estratégias, ou práticas políticas que dimensione seu caráter positivante.

No seu diálogo com as poéticas do informal, fica claro que a mesma força crítico-analítica que inúmeros autores despenderam às obras do informal, do mesmo modo podemos ampliá-las em suas categorias às pichações. Argan afirma sobre a obra de arte informal que ela é “alienação absoluta, tende a reproduzir integralmente no ‘outro’ a experiência levada a cabo no seu próprio

¹¹ DORFLES, Gillo. *Tendências da arte de hoje*. Lisboa: Arcádia, s/d. p. 55.

¹² BASBAUM, Ricardo. “Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle”. Texto Mimeo. S/D.

¹³ BASBAUM, Ricardo. *Op. Cit.* p. 5.

¹⁴ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

produzir-se, eliminando assim qualquer diferença de qualidade e de grau entre o acto da sua determinação e o da fruição do facto estético”¹⁵.

O que sugere que as ações da pichação interpelam-nos a um pensar nosso papel na cidade, na medida em que confronta, em seus signos, nossas mazelas cotidianas, acentuam o caráter de sua amplitude intervencionista que intensifica a necessidade de sua fruição e compreensão na contemporaneidade. De nenhum modo há nas intervenções da pichação um sentido de perenidade introduzido a partir de sua ação, posto que constantemente essas imagens são absorvidas pelas intempéries do tempo, removidas das superfícies ou substituídas por outras camadas de tintas nas paredes da cidade. Portanto, seu caráter efêmero é um dos seus sentidos. Tanto que ela é e não é dotada de uma existência transitória. É, no sentido que a possibilidade de sua destruição está sempre presente; e não é, enquanto sua durabilidade independe de qualquer sentido mais institucional ou legal.

Tramas urbanas nas bordas do instituído

Percebemos que a cidade foi despida de seu modelito asséptico há algumas décadas, remontando desde o Maio 68. Hoje as metrópoles fundam-se como um objeto que incessantemente sofre intervenções expressivas e comunicativas da pichação. Espaços intensamente interferidos por todo os cantos da cidade, onde os traços do spray instauram uma visualidade cáustica no cotidiano, assegurando, num certo sentido, isto que chamamos de real.

Que possibilidades significativas podemos entrever dessa que é uma prática considerada pelo poder público vandalismo, coisa de gang, marginalidade? Gostaríamos de articular alguns sentidos que essas imagens nos sugerem e tomá-las por outras vias que não a do lugar comum do vandalismo, depredação etc. Projetar, a partir de um lugar artístico e estético e do diálogo com a crítica e a história da arte, o que de positivante tal fato urbano nos revela; ao mesmo tempo que resvalamos no social, para não tirarmos os olhos desta “barca da medusa” que é a cidade.

O que temos percebido na epiderme cidadina é uma forte presença desse fenômeno que tem se intensificado a tal ponto de chamar nossa atenção para reflexões mais sérias. Esta percepção ancora-se em nossa experimentação da cidade enquanto lugar de confronto. E nesse transitar nas ruas das cidades, captamos do lugar de um *flâneur* contemporâneo, a configuração do tecido urbano a impulsionar novos fatos, estendendo tais fatos para campos onde se estruturam inúmeros focos de tensão. Daí a importância dos elementos que atuam nesse trânsito inter-relacional que a cidade gera, articula, sensibiliza. E nos processos de intervenção que assomam o espaço urbano estão as pichações que aprofundam esse estado de tensão: É o que Anna Barros diz: “que a imaginação poética imprime organizações, talvez ainda mais individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do ‘local’ como socioculturais, o que cria uma tensão aguda”¹⁶.

Essas organizações estão presentes em praticamente todas as ruas; mesmo que num repentino olhar, nos deparamos com os traços de spray, onipresentes, forçando-nos, transeuntes despercebidos, a um confronto algo frutivo, instigando a sensibilidade a reações variadas e promovendo reflexão, numa espécie de tensão aguda. Essas interferências inserem uma visualidade nova no tecido epitelial citadino em que as paredes são cobertas de signos urbanos, periféricos, a maioria impossível de identificação de seus significados, mas abrindo experimentações das “garatujas” que marcam as paredes da cidade.

Gangs, vândalos, hordas urbanas e periféricas, “artistas anônimos” demarcando territórios ativando intervenções, fazendo-se ouvir nas lutas do dia a dia como comunicadores de um tempo de tensão. Marcam o contemporâneo dizimador das subjetividades, com suas interferências como os grafismos parietais de cavernas pré-históricas.

É importante frisar que as pichações não se enquadram num tradicional sentido de arte;

¹⁵ n: FUSCO, Renato De. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988. p. 69.

¹⁶ BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 40, p. 33, dez/fev. 1998-1999.

ou talvez sejam espécie de anti-arte construindo atitudes artísticas. Nesse sentido, as intervenções de alguns movimentos na década de sessenta reafirmam a tendência de uma arte que inclui o ambiente (*land art, earthwork*), extremamente necessário às experiências dilatadas do sentido de arte engendradas na contemporaneidade. Ou mais remotamente os anônimos artistas das cavernas de Altamira e de Lascaux, do Piauí e do Pará, mas isto é irrelevante ante o fato de que as pichações têm criado uma instigante *escrita* a subverter uma espécie de cidade asséptica.

As cidades do agora nada mais são que campo de possibilidades para espectadores sonolentos em manhãs vazias. Uma cidade revestida da vitalidade dos gestos a construir uma cidade outra, onde a ação pulsante, vibra a partir de um emaranhado de linhas e texturas. O espaço citadino é corpo totalizador, objeto bruto reverberante. E o expressionismo nas paredes das cidades vestem-na com uma assinatura nervosa, radical e instigante que é a pichação.

“Garatujas subversivas”

O crítico e historiador americano Charles Harrison discutindo o expressionismo abstrato afirma sobre a obra de Pollock: “Nessas grandes e implacáveis pinturas, as próprias imagens são ‘caracterizadas por ausência’”¹⁷. Na cidade a ausência ressoa uma dimensão de auto-sobrevivência na medida em que as formas criadas imputam o lugar de uma expressividade a comunicar as experiências traumáticas na urbe. As grandes áreas pichadas que assomam as paredes das cidades revelam, num sentido analógico à afirmação de Harrison, a ausência de políticas públicas excludentes dos “periferas” (não só num sentido geográfico). E quando os há, são solapados pela efemeridade de suas existências, ou subjugados pelas alternâncias dos poderes a jogarem com os indivíduos na capitalização de ônus político.

Dessa forma, a pichação afirma-se na cidade, que é suporte, desvirginado por mãos anônimas, marcando paredes de estabelecimentos comerciais, residenciais e muros; desautorizando o falso sentido de limpeza das políticas públicas de domesticação da massa que locupleta as áreas em periferias e subúrbios carentes de infra-estrutura, quicá de políticas culturais.

Os gestos dos artistas-pichadores, incorporam uma energia pulsante num processo que se quer também catártico e caótico. Veste-se como comunicação intensa de vozes periféricas, prenes de necessidades e desejos na tela-cidade em branco a solapar qualquer possibilidade de conforto e segurança no tempo presente. Somos impelidos no cotidiano bocejante a contemplar as pichações que apinham as fachadas, os muros, os portões na epiderme doída das metrópoles.

Argan diz que “Pollock não utiliza a pintura para exprimir conceitos e juízos: desafoga sua cólera contra a sociedade do projeto, fazendo sua pintura uma ação não projetada e não garantida contra o risco”¹⁸. Daí o fato de que o entendimento das pichações preenche essa afirmação, pelo fato da presença de uma intensidade de traços em que seu próprio ritmo e espessura, estão marcados por essa cólera contra uma sociedade excludente, marginalizadora. A certeza do risco num confronto com a institucionalidade estão próximos, além de confrontar monstros interiores como em Pollock.

Os caminhos percorridos pelos “artistas-pichadores” quando do processo de descoberta dos visíveis e potenciais espaços da cidade, reafirmam um sentido transgressor da arte, hoje subjugada por uma institucionalidade diluidora, vestida no seu sentido mais cínico: a mercadoria. A cidade, agora, é o habitat das energias e ações periféricas que enriquecem o presente de um novo e inigualável lugar da comunicação e expressão humana.

O grito munchiano¹⁹

¹⁷ STANGOS, Nikos. (org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1994. p. 131.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 622.

¹⁹ Referência à obra O Grito do pintor norueguês Edvard Munch.

O crítico Agnaldo Farias em seu “A arte e sua relação com o espaço público” diz que “a cidade é o maior exercício que nós temos. Na cidade há uma proliferação de matérias. É uma memória ao mesmo tempo individual e coletiva porque os espaços falam de nós”²⁰. Nesta afirmação encontra-se um outro sentido da experiência da pichação, na medida em que a cidade é tomada como esse exercício de liberdade a desautorizar os espaços privativos que circunscrevem o lugar da subjetivação constituindo memória coletiva. Inúmeras práticas como a privação e obstrução das calçadas e vias públicas, as interferências institucionalizadas de peças publicitárias como outdoors, faixas, painéis, a especulação imobiliária e tantas outras que incham o espaço urbano, podem ser entendidas como ações desmedidas, fundamentadas em legislações “inquestionáveis” e autoritárias no favorecimento de determinados grupos.

A pichação nasce do próprio impacto que a cidade produz, do rechaçamento da liberdade e da expressão da massa periferizada nas bordas do instituído. Como pensar na pichação senão como o *grito munchiano* dos sujeitos oprimidos na cidade. E nas imagens que vamos juntando senão como ínfimas vozes num coro de contraposição, marcada nas paredes, ao modelo excludente vigente na cidade. E a assepsia que a fala autorizada e mediática produz, não funciona na realidade, no cotidiano, pois se quer genérica e unidimensional, o que nega o caráter metamorfoseador da cidade. E essa dimensão asséptica que é fabricada pelo discurso-imagem estetizado da publicidade dos poderes locais é apenas fala emudecida de si mesma. Há um distanciamento entre a cidade-real e a fala-cidade que lhe dá corpo próprio, pois que passa a constituir.

“uma cidade sem riscos, uma cidade sem sobras, sem lacunas, sem brechas pelas quais podemos ao menos vislumbrar o seu ocaso, ou o seu ultrapassamento uma vez experimentada coletivamente a necessidade de fazer explodir seu corpo institucional, sua política de produção alienante e degradante”²¹.

Nesse tangenciamento algo similar ao que André Queiroz destaca em seu texto sobre a cidade cenário do filme *O Show de Truman* de Peter Weir, é que compreendemos uma cidade que só experimentamos em sua percepção imagética, em seu falso, pois que a realidade não é vislumbrada em cores de paleta brilhante e retocada digitalmente.

As imagens da pichação assomam o espaço urbano reeditando novos modos de entendimento do real, fazendo-se marcas de um tempo de violência, signos de resistência às práticas dizimadoras da massa em turbacão. Reflete de um modo concreto o engendramento do cáustico no tempo histórico. Suas formas, são constituídas a partir de linhas, traços, riscos, signos do spray sobre qualquer superfície que sugere o rompimento com certa institucionalidade. Caracteriza uma ação que desafia poderes e valores e instauram ritos de sobrevivência no cotidiano. Diríamos que a tela-cidade é entrevista como potência deflagradora de uma expressão coletiva, pois as sucessões de interferências, umas sobre as outras, sugerem este repetir-se de imagens como se, de apenas uma única ação, forjassem tal expressividade. Essas estratégias impõem-se como um brutal estado de consciência desse fazer, interferir que promove um repetir-se de signos e gestos calculados e profundamente conscientes, pois que é gerado pelas “convulsões” caóticas da metrópole. É, de fato, um processo aberto que funciona numa perspectiva moralizadora, conquanto combate de um modo também caótico as *ausências*²² na urbe, implicando em certa medida, o esfacelamento dos limites instituídos da cidade.

A desarticulação desses limites como conjunto de intervenções agressivas e predatórias do espaço possibilitam, mais do que o questionamento sobre o espaço público, a necessidade de

²⁰ FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com espaço público*. In: Boletim Arte na Escola, n.º 16. Porto Alegre: Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS/ Fundação lochpe, maio/junho, 1997. p. 6.

²¹ QUEIROZ, André. “*O Show de Truman: usos e abusos da sociedade mediática*”. In: “*Tela Atravessada: ensaios sobre cinema e filosofia*”. Belém: Cejup, 2001. P. 27.

²² Talvez aqui possamos entrever as ausências dos investimentos em políticas públicas e culturais, que em sua maior parte são apenas engodo ante o quadro de miséria cultural a que as cidades estão submersas.

um ambiente que favoreça o desenvolvimento, um pouco mais amplo dos indivíduos, suas necessidades reais de lazer, arte, cultura para citar aquelas mais ligadas a dimensão espiritual.

Mostrar que a pichação está ligada também a uma prática predatória é um modo de acentuar sua fenomenização no espaço urbano a partir de suas próprias contradições sociais que esse mesmo espaço engendra. Afirmando-se, pois, como impulso provocador de práticas artísticas produtoras de novos aguçamentos dos sentidos de espectadores mecanizados pela própria configuração burocrática da cidade, em que seus espaços disciplinam o próprio modo de concebê-la e vivê-la intensamente. E assim, “quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade”²³. E o desmedido da metrópole é palco aberto onde as pichações estão presentes num constante estado de processamento frutivo caracterizando uma redescoberta que pressupõe um perceber de todas as estruturas matéricas, sociais, políticas e culturais que assomam a cidade.

A pichação não representa a cidade, ela é a cidade enquanto parte integrante de seu corpo mundano, de sua estrutura e configuração. Não poderíamos pensar nessas intervenções que subvertem a legislação vigente apenas como ato de destruição do espaço. Se tais impulsos no plano da cidade sugerem a barbárie, de outro modo revela desejos e necessidades que estão além do lugar ofuscado da legislação caduca que a rechaça. Ainda assim, a pichação impõe pela ação artística, ato poético, marcado em sua dimensão transgressora, o sentido mais profundo da arte: o dilatar de todas as esferas da vivência humana, e que instauram, neste caso, um pensar a lei naquilo que ela tem de autoritária e punitiva.

Movimentos modernos como dadaísmo, surrealismo e expressionismo alemão, que contrapunham-se em suas peculiaridades, aos ditames da razão burguesa, encontraram em processos poéticos de fundo irracional e automático, um modo de combater essa espécie de dizimação do homem na história. Assim, poderíamos pensar que no tempo contemporâneo, o que se coloca é a perspectiva de recuperação de uma moral outra que não esta a que estamos subjugados, definida nos princípios mercadológicos do neoliberalismo em curso para usar termo corrente do debate acadêmico. E a pichação reinventa e aguça os sentidos para o novo.

Pollock irá dizer nos anos 40 sobre seu processo pictórico: “A minha pintura é direta ... O método de pintar é o crescimento natural a partir de uma necessidade. O que eu quero é expressar meus sentimentos, não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de se chegar a uma declaração, um depoimento”²⁴. Percebe-se aqui um total desregramento no processo artístico solicitado por uma necessidade interior, seja de cunho emotivo, sentimental ou social. A fala de Pollock sugere um campo de experiência deflagrando uma ação em estado de latência. A gestualidade criadora das imagens desenvolvidas nas superfícies da cidade, é acionada por mecanismos geradores das práticas repressoras na urbe, num jorrar da interioridade dos artistas-pichadores, da relação que estabelecem com a cidade, desaguando nas expressões e imagens mais corrosivas contra certa moral punitiva e autoritária a que estão submetidos os grupos.

Essas imagens se espriam pelo cotidiano da cidade, imensamente marcado pelos grafismos do spray. O que podemos entender dessas formas interessam menos que a própria significação dos gestos, pois de uma certa forma “a experiência estética do mundo moderno parece, pois, consistir em violentas, mas transitórias, descargas emotivas, que não podem, contudo, dar lugar à fixação de valores ou à constituição de um patrimônio de imagens”²⁵. E nesse aspecto podemos afirmar o caráter efêmero das imagens da pichação como sua dimensão de existência e essencialidade, fazendo parte portanto de um sentido totalizador da cidade como corpo-obra.

Este modo de compreensão da prática da pichação é focado numa demarcação de novas experimentações da cidade. Isso diz respeito a caracterização das formas percebidas nos muros

²³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagem Urbana*. Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p.13.

²⁴ In: STANGOS, Nikos. (org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1994. p. 147.

²⁵ DE FUSCO, Renato. Op. Cit. p. 69.

da cidade. Formas construídas, ora como um conjunto de signos demarcadores de códigos periféricos que caracterizam a assinatura dos grupos de pichadores, ora como simples interferências de linhas a forjar as intrincadas tramas que se dão pela superposição dos traços ou pela saturação das texturas criadas que transgridem o espaço, ao mesmo tempo que o revela como suporte às desmedidas intervenções e criações de todo e qualquer indivíduo que habita a cidade.

Isto implica a dimensão subversiva da arte que se revela nas inúmeras tramas das pichações, teias que marcam o espaço da cidade impregnando-o de uma visualidade quase que natural dada pelos grafismos urbanos. Não é possível mais entrever a cidade sem suas tramas de pichações. Não há uma definição para cada espaço pichado, mas há um todo intercomunicável de espaço para espaço. É possível um confronto que se propõe como “campos pictóricos” construídos pelos traços do spray que amalgamam-se com o fundo que é a parede, os muros, os portões etc. O que se percebia antes era um predomínio de superfícies interferidas com apenas preto e branco; hoje as experiências se ampliaram, a ponto de inúmeras formas em variadas cores serem percebidas na cidade. Ainda assim, articula-se espécie de desordem que desequilibra as superfícies bem acabadas de infinitas paredes, assim como velhas superfícies novamente revisitadas como que para manter viva a teia de formas grafitadas como tatuagens nesse sistema caótico que é a cidade.

Acende-se assim, mais e mais, os inúmeros lugares e sentidos do homem que habita a cidade. Como que para construir o que chamamos aqui de intervenção artística urbana imantada na densidade de sobrevivência histórica. Portanto, não há, em última instância, possibilidade de rechaçamento das intervenções na cidade, seja da pichação ou de outra forma qualquer de resistência à repressão e submissão instaurada na urbe, pois a intervenção, é o que define de um modo existencial, a cidade naquilo que ela é e sempre será: lugar de confronto, lugar de tensão.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. “Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle”. *Texto Mimeo*. S/D.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHESNEAUX, Jean. *Modernidade-mundo: brave modern world*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DORFLES, Gillo. *Tendências da arte de hoje*. Lisboa: Arcádia, s/d. p. 55.
- FUSCO, Renato De. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagem Urbana*. Editora SENAC São Paulo: Marca D'Água, 1996.
- QUEIROZ, André. “O Show de Truman: usos e abusos da sociedade mediática”. In: “Tela Atravessada: ensaios sobre cinema e filosofia”. Belém: Cejup, 2001.
- STANGOS, Nikos. (org.). *Conceitos de Arte Moderna*. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1994.

Periódicos:

Boletim Arte na Escola, n.º 16. Porto Alegre: Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS/ Fundação lochpe, maio/junho, 1997.

REVISTA USP, São Paulo, n. 40, dez/fev. 1998-1999.

Site:

ISAACS, Alan. (Ed.) A Dictionary of Physics. 4 ed. Oxford University, 2000. In: SILVA, Nelson Canzian da. Disponível em <<http://fsc.ufsc.br/~canzian/caos/treinamento-ec/>>. Acesso em 10 de abr. 2005. 17:20.