

Supreme, Marca, Skateboard, Hype, Branding “PIXARTE”: A PICHANÇA COMO MOVIMENTO ARTÍSTICO.

Leonardo Silva ORSO¹
Gustavo dos Santos PRADO²

RESUMO: Este artigo mostra a pichação como um tipo de arte, uma vez que ela faz parte de um contexto cultural e social. Ela vai além de rabiscos na parede já que apresenta conceitos e significados. Os artistas imprimem em sua arte críticas e manifestos. Para tanto o trabalho discute o papel da pichação e resgata grandes artistas que lutam por ela, como Rafael Sliks, Cripta Djan e Di

PALAVRAS-CHAVE: Pichação, Pixação, Arte, Movimento Artístico

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como finalidade apresentar a arte de rua e seus conceitos em torno da pichação. Para tanto, a pesquisa realiza estudos sobre a cultura urbana, na qual se enfatiza o papel das tribos urbanas – uma vez que as relações sociais dos pichadores giram em torno do referido conceito.

Além disso, salienta-se a importância da prática e as diferenciações entre grafite e pichação – que sempre geram confusões diante do público leigo à temática. Ainda, adota-se o conceito de estética popular, pois o trabalho entende que a arte é tudo aquilo que é feito pelo povo, que vive e sente uma necessidade de se expressar de forma artística, levando-se em conta as suas trajetórias, histórias e perspectivas ideológicas.

O leitor notará que há uma forte discussão sobre a proximidade entre pichação e arte – pois este trabalho segue por essa linha analítica. Na parte analítica, usa-se o conceito de cultura gráfica, pois o trabalho entende que ele foi o mais pertinente para a pesquisa ganhar fôlego.

O trabalho traz a arte de artistas de São Paulo, que são conhecidos na tribo urbana dos pichadores: Rafael Sliks, DI e Cripta. A pesquisa seleciona algumas fotos dos trabalhos desses artistas visando dar visibilidade a eles. Em determinados momentos, o texto analisa algumas pichações, visando dar uma interpretação às

¹ Acadêmico do 8º período do curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda do Centro Universitário FAG. E-mail: email@email.com.br

² Professor orientador. Graduado em História (UNESP/ASSIS). Especialista em Ensino de Geografia (UEL). Mestre e Doutor em História (PUC/SP). E-mail: gspgustavo.historia@hotmail.com

letras – que são enigmáticas para aqueles que são leigos ao assunto. Todo o texto tem como objetivo central o diálogo da pichação com a arte, afinal, para o pesquisador, uma se confunde com a outra – uma vez que pichação é arte.

2. CULTURA URBANA, TRIBOS, ESTÉTICA PRAGMATISTA, PICHAÇÃO E ARTE.

2.1 CULTURA URBANA

Em meio a tanto crescimento, é nítido como a globalização está presente em todos os setores ou meios. A cidade por muito tempo permaneceu em uma sociedade dependente, ou seja, sustentada pela economia agrária e de sociedade rural, deixando a análise sociológica se tornar refém da história social com a abertura da era industrial. Mas é muito importante entender suas dimensões culturais, como as diferenças entre Uniformidade e Diversidade. Todo o seu processo deveria ser ligado à uniformização em todos os meios (música, arte, televisão, etc.), um processo conhecido como “McDonaldização”³(GEORGE RITZER, 1993. Porém não é uma visão correta, devido à grande diversidade que é produzida. Seu processo é falho em relação à instalação de uma uniformidade, pois sofre com os desafios e possibilidades de escolhas dos consumidores.

Em um cenário pós-moderno, é preciso dar consistência ao direito à diferença e entender que, em um ambiente democrático, é preciso ter liberdade, mas que é preciso juntar criatividade. É aceitar que, muito além da sua forma estética e do seu uso, a arquitetura deve se prestar criativa e se atualizar em uma relação de espaço, tempo e as pulsões da cidade; ser capaz de ler sociologicamente a cidade ao contrário é acreditar que, com o *cultural turn* dos anos 80 (CHANEY, 1994), as velhas falas de Lefebvre sobre o “direito à cidade” estão hoje asseguradas.

São nítidas as inúmeras mudanças do século XX comparado ao anterior: a questão da energia, em que vários locais e estabelecimentos foram beneficiados, como: cinemas e lojas e a modernização de automóveis e bondes que levaram a uma consequência de pavimentações nas ruas. Em meio a tanta transformação uma nova imagem toma posse ao olhar da sociedade, uma imagem “desrealizada”

³ O termo trata sobre a identidade idêntica de todos os ambientes do McDonald's

(SUSSEKIND, 2006, p.50), oferecendo uma nova compilação de referências visuais, cujas consequências de estímulos e as manipulações que são decorrentes desse processo de industrialização e urbanização são citadas por (CURRY 2004).

Sobre espaços públicos urbanos, é possível dividir em quatro suposições e uma interrogação. Começando pela questão da “crise”, quando se fala a respeito da questão do reino individualista e da domesticidade e, de um outro lado, a cultura do movimento e da velocidade, pois as pessoas se encontram em contínuo trânsito entre lugares (SHELLER E URRY, 2000).

Em um período revolucionário, o primeiro ciclo de governação política era da espontaneidade da sociedade civil, onde os recintos públicos eram constituídos em cenários que manifestavam entusiasmo em relação a manifestações públicas de grupos e movimentos da época, ou seja, participação era a palavra de ordem.

Apresentado em matérias de “política e socioeconômica formal”, o Estado acaba controlando o ímpeto vivido pela sociedade civil anteriormente e se apresenta com o papel de institucionalizar de legislar e interpretar.

E por fim o ciclo da “europeização”, o qual estamos hoje a viver, baseia-se em uma estratégia de modernização nas cidades por meio da cultura; o espaço público das cidades é pautado pela questão entre as massas e pela estética de consumos, de modo que imagens identitárias e promocionais passam a se sujeitar à lógica do mercado. É visível a modernização em vários meios que já eram utilizados, como o processo da cultura impressa, que acaba se tornando um estimulante muito ágil como linguagem; as fotografias que se apresentavam como um retrato das famílias no século 19, e no século 20 são apresentadas as fotogravuras em jornais e mais tarde em cartões postais, onde eram fundamentais para estímulos de desejos, uma pequena imagem podia retratar um grande conhecimento sobre um determinado local (SCHAPOCHNIK, 2004, p.424).

De alguma forma tudo se inclina agora para uma espécie de retorno ao centro da cidade, onde as ações culturais vão sendo revitalizadas, e os seus espaços sofrem com isso, ficando mais legíveis e atrativos. Porém, ao alterar padrões da oferta e os gostos do consumo, pode não afetar os setores sociais mais frágeis, cujos consumos permanecem em uma condição baixa e seus conhecimentos públicos limitados. A partir de grandes mudanças representativas no cotidiano de uma pessoa, é preciso que tais mudanças de alguma maneira consigam dialogar nas mesmas condições urbanas (NELSON BRISSAC PEIXOTO, 2003, 97-98).

Com as transformações das situações e níveis desiguais de envolvimento das novas políticas culturais, são visíveis as dificuldades de instituir ações socialmente abrangentes de redesenvolvimento da cultura das cidades. Por isso, as cidades nunca poderão ser globalmente globais, ou seja, nem para fora nem para dentro, porquanto a globalização deve ser projetada sempre em sua localização, em seus grupos, movimentos sociais, espaços, artes e acontecimentos, sendo dividida em três dimensões da globalização: econômica, política e cultural. Na política, é visível uma preocupação mundial em relação a problemáticas nacionais e o cuidado na questão ecológica, em um meio cultural é visível a presença de tal em todos os processos de globalização, desde os períodos de guerra onde nasce a pop-art até os dias atuais. (FORTUNA, 2012)

Porém, é preciso considerar as situações em que parte da sociedade se põe deliberadamente e assumidamente “ao lado” ou “fora” do centro, em uma condição de lateralização social resistente, ocupando um espaço de criatividade, onde se passa outra visão de relação sociedade e mundo (HOOKS, 1990: 153)

Tendo em vista uma relação de cidades e espaços públicos, é possível entender alguns desfechos, como zonas de intermediações, que se dividem em quatro.

Começando com a zona de intermediação “Terceiras Culturas”, que se refere à solução de conflitos, negociações e resoluções de problemas decorrentes do contato intercultural, a qual se une com a segunda, uma relação social de estranhamento e tolerância, uma figura sociológica do estranho. Partindo para a terceira, encontramos a questão da domesticidade e práticas socioculturais, onde a casa passa a ter uma função de atrofia e crise do espaço público, e por último, espaços sociais de proximidade relacional, onde se diz a respeito da insegurança, não só física, mas também mental e ontológica, vivendo em situações que não são típicas do espaço público e privado. E, por fim, a interrogação, onde se apresentam como culpado pelas estéticas e estruturas das cidades os arquitetos e urbanistas, não sendo a cidade seu produto, mas também a cidade como uma negociadora entre sua criação, reforma, linguagem e significados estéticos. (FORTUNA, 2012)

Com tanta expansão, seja na cidade seja na sociedade, o estímulo do consumo passou a tomar um grande lugar na vida das pessoas, oportunidade na qual grandes vitrines produzidas exibiam seus produtos, tirando a vantagem de casas comerciais que eram cheias de produtos e informações.

É possível encontrar nas mais diversas referências literárias uma influência negativa da arquitetura e do urbanismo sobre o contexto público, tendo como principal crítica a questão de preocupações estéticas e simbólicas, deixando o arquiteto em uma situação de representante fiel dos poderosos, para uma zona de conflito entre sua criatividade e das linguagens estéticas e sociais, sendo então um intermediário cultural das terceiras culturas.

Em tal época, a publicidade se torna uma apropriadora de espaços, na qual a cidade é seu ambiente, e acaba se utilizando de meios arquitetônicos como os bondes que se tornam um grande meio da comunicação, com a qual as pessoas criavam uma grande relação devido aos atrasos que aconteciam, fazendo uma linguagem eficaz, alinhando questões da atualidade com o produto, tendo um posicionamento próximo ao consumidor.

Nesse tempo, além da apropriação da arquitetura, as revistas e jornais, acabam se tornando modelos de publicidade também, tendo uma linguagem muito mais interativa com o leitor, a qual acaba sendo um modelo de transformação, por uma linguagem mais próxima, trabalhando com imagens e diálogos criativos. Espaço onde grandes escritores nacionais aparecem, dialogando de uma forma em que o produto possuía seu caráter mercantil, mas não de forma explícita (SODRÉ, 1999, P.292).

Nesse tempo, a ilustração se torna muito próxima de fins comerciais, pois a imprensa acaba se aproximando da técnica. Muitos, como Henrique Bernardelli (1909) trabalhavam com técnicas de aquarela e acabavam se aproximando do consumidor pela beleza na produção de cartazes, e outros materiais, quando eram produzidos em altas tiragens, sobre uma folha apenas, eram colados lado-a-lado com o objetivo de intensificar a mensagem. Assim, portanto, nasce o “lambe-lambe”⁴.

O conceito de publicidade cresce no século 20, na expansão de mercadorias, culturas e, em meio à sociedade, ela se faz presente em vários suportes da cidade, usufruindo dos meios arquitetônicos, seja em traços jocosos em caricaturas, letreiros amplos, seja em um maior apelo persuasivo de ilustrações e desenhos em embalagens. A propaganda então passa ser uma linguagem cotidiana e se espalha por vários meios, fortificando o estímulo da sociedade de consumo, pois deixa de ser

⁴ Forma de colagem na qual é impresso uma ou mais artes e colados com uma cola especial, na arte é muito utilizado em meios urbanos e quadros.

utilizada apenas em materiais como jornais e revistas e se espalha nas ruas, nos muros, tapumes e placas.

O Império da Imagem e o Sistema das Artes caminham juntos no que se refere ao processo de industrialização e crescimento de mídia, onde a imagem se torna presente em todo nosso cotidiano, onde tudo é conceituado com a sua presença, seja em museus com obras de artes seja em ambientes arquitetônicos. Assim os segmentos das artes criam uma disputa e hierarquia entre si, por visibilidade e retorno por seu trabalho, papel onde a moda influencia muito, uma vez que se está dentro da moda querendo ou não, o que leva a uma consideração de um julgamento social pela arte, uma vez entendido que denominada arte assim será.

2.2 TRIBOS URBANAS

Ao fazer referência às tribos urbanas, é primordial falar sobre como a adolescência tem papel fundamental para a construção de tal, como ela cumpre com o papel de produção social, onde vários aspectos influenciam em todos os meios, sejam eles como: religiosidade, posição familiar, inserção de classe.

O termo “tribo urbana” aparece pelo sociólogo Michel Mafessoli, quando, em 1988, ele publica o livro *O tempo das Tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. O autor é quem denomina esses agrupamentos de jovens que já eram característicos em metrópoles em todo o mundo, utilizando-o como uma metáfora para o fim da individualização presente na contemporaneidade.

Baseado no individualismo e marcados na “unissexualização” da aparência física, os “mico-grupos” surgem mediante a sua sociabilidade, pela aproximação da identificação comum a elementos culturais que expressam valores e identificam um estilo de vida, moda, estilo musical, sendo empática uma organização que gira em torno do compartilhamento de gostos semelhantes e formas de lazer. Para contestar o próprio individualismo vigente no mundo contemporâneo, o termo “tribo urbana” aparece como uma classificação a determinados indivíduos, que se apresentam como diferentes, estranhos, exóticos, fora de padrões da normalidade, e, na maioria das vezes, muitos grupos contestavam as regras e tratados da sociedade, buscando uma aceitação e um respeito sobre suas ideias. (MICHAEL MAFFESOLI, 1985).

A importância do grupo para o jovem parece representar um meio de socialização que reprime menos que a família, sendo uma fonte de referência social, onde, unidos, a cobrança é menor e encontram oportunidade de compartilhar os sentimentos e visões do mundo (MARQUES, 1996), deixando o indivíduo com uma sensação de mais forte, com capacidade de atuar e ser notado na comunidade (DAYRELL, 1999), graças à identificação, compreensão e aceitação de todos (MARQUES, 1996). Autores como GROTEVANT, THORBEKCE E MEYER (1982), titulam a importância dos grupos na superação da confusão de papéis típica da adolescência. Como um papel de desenvolvimento social no adolescente (HARTUP, 1996, e LAIRD, PETIT, DODGE e BATES, 1999), é dito que não apenas há a existência de companheiros, mas as características de personalidade e qualidades das relações sócio-afetivas.

Quando comparadas a grupos de natureza contratual, como escoteiros e equipes esportivas, as tribos urbanas apresentam formas semelhantes e comuns de sociabilidade, apresentando um contexto sócio-afetivo alternativo, em especial quando o jovem busca uma autonomia em relação aos pais, quando seus vínculos internos se tornam uma dinâmica social rica.

É notada uma relação de espaço-tempo, em que o tempo não é vivenciado como processo histórico, mas um seguimento de presentes. Fragilizada nas referências simbólicas, a identidade é representada por marcadores imaginários: cabelo, acessórios, roupas (CASTRO, 1998). E muitas vezes por seus territórios, algumas tribos fazem a demarcação e o domínio em uma determinada região ou espaço do espaço urbano, como praças, escadas, pistas de skate, na qual são marcadas por suas marcas pelo *graffiti* e pichação (MADRID, 2001; SARLO, 1997). As tribos, então, são expressão do *ethos* contemporâneo (GONÇALVES, 1999), representando modos e atitudes de ser e estar por dentro do mundo globalizado (HALL, 2000; 2002).

A apropriação dessa imagem é o que resulta aos membros uma ilusão de identidade, que é típica na contemporaneidade, uma vez que ela aparece como senso de pertença ou identificação a um coletivo (HALL, 2000), o que transmite uma

matriz de ancoragem, a sensação de continuidade de si ao longo do tempo. Sendo uma grande referência na inserção social, os agrupamentos juvenis possuem uma participação muito intensa, por sua imagem exótica, gírias e discursos e comportamentos singulares, mostrando como as transformações socioeconômicas e culturais são incorporadas.

Por outro lado, a redução e a escassez de espaços públicos e a privatização da vida social diminuem os contatos entre os indivíduos, contribuindo para uma tensão de grupos (HERSHMAN, 1995), tendo relação com as mudanças no campo econômico, uma vez que este muda diariamente, supervalorizando a formação e reduzindo as oportunidades de emprego para jovens, submetendo uma cidadania e bem-estar social às relações de mercado (CANCLINI, 1996).

É um equívoco pensar que a apropriação de um conjunto de marcas visuais, remetem a um determinado grupo, reflita a seus valores e outros elementos semióticos. As marcas de um grupo não refletem em sua interioridade, são adaptáveis por outros grupos, moda e mídias, mas muitos grupos, uma vez que seus ícones visuais se tornam objetos de imitação, abandonam ou substituem, como forma de preservar sua identidade grupal.

Estamos em uma situação em que somos presos em ver, olhar e observar, e são diferentes os tipos de pessoas que possuem esse olhar do ambiente urbano. Contudo as pessoas não possuem uma visão uniforme e homogênea da cidade: os “desenhadores urbanos” utilizam do desenho para significar a experiência vivida nas cidades, problematizando conceitos e noções visuais. (KUSCHNIR, 2013).

Referente a uma problematização da experiência visual no conceito urbano, existem pessoas e grupos que possuem uma visão com perspectiva diferente do comum: a pichação e os pichadores aparecem como uma grande visão diferente de perspectiva da cidade, onde existe uma carreira desviante, onde os indivíduos tentam cada vez mais marcar e assinar pela cidade, (BECKER, 1963)

É criada uma linguagem e simbologias que apenas eles compreendem; não existe interesse em se comunicar com categorias externas: sua ligação por entre a cidade é citada de maneira indireta. A pichação como uma tribo urbana possui seu espaço em torno da cidade, não tendo um ambiente urbano em específico,

mostrando a complexidade dos lugares urbanos. São analisados de diferentes formas, e o conflito ideológico causa diversas relações sociais.

2.3. A ESTÉTICA PRAGMATISTA E POPULAR.

Uma análise de Richard Shusterman tem como base a filosofia de John Dewey, que estuda as “artes populares da mídia”, fazendo uma análise desde a estética pragmatista à estética analítica, que beneficia “a análise do objeto de arte em detrimento da experiência estética” (id., p. 260), tendo uma arte restritiva e tradicionalista em um contexto social, como museus e galerias, como fala Dickie Cognito em sua teoria institucional, a qual faz referência a DANTO, que possui uma visão mais ampla do meio artístico, pois para ele integrariam o “mundo artístico” – “sem o qual não há arte” (id., p. 30).

Diferente dos marxistas, Schusterman fala sobre como a estética analítica se mostra restrita e poucas densa (id., p.254), fazendo referência entre o “conceito de arte” e o conceito de “artes maiores”. Shusterman se faz distante da “estética continental”, diferente de Dewey, que possuía um “pragmatismo encarnado e democrático” e de Theodor. W. Adorno, que possuía um “marxismo austero, sombrio e elitista” (id., p. 249).

Para Schusterman, não existe uma emancipação social para a arte, associa à “ideologia dominante de arte autônoma” uma separação entre arte e vida (id., p. 72), diferente de Adorno, que diz, em sua Teoria Estética, um pensamento da arte a partir da lógica, o que resulta em um afastamento da arte nos “modos de entendimento e da experiência comum” (id., p.65)

Pensando na análise real na sociedade de consumo, a partir dos meios de comunicação, apenas a cultura popular pode desafiar a “autonomia estética” (id., p. 159), uma vez que, ao assumir um caráter político, ela perde seus ideais de pureza e integridade, a qual caracteriza uma obra de arte autônoma. Papel importante da cultura popular, que torna o homem algo diferente de um “simples ornamento” ou uma “alternativa imaginária para o real” (id., p. 252)

Schusterman não caracteriza a cultura contemporânea por graduar as fronteiras entre os níveis culturais, pois a “a fragmentação sociocultural” se encontra viva, separação entre “artes maiores” e “formas populares de cultura” (id., p. 93). Este trabalho segue as ideias do autor sobre a estética popular, pois “a arte constitui

parte da vida, assim como a vida constitui a substância da arte e se constitui a si mesma artisticamente na arte de viver”. (id., p. 132)

2.4 PICHAÇÃO E ARTE

Existem diversos tipos de intervenções aleatórias por que somos alimentados, como a propaganda eleitoral e a publicidade. Hoje o grafite e a pichação fazem parte de nosso dia a dia, porém o estudo entre as manifestações de linguagem apresenta restrições que questionam o fato de serem precisadas. Mas o fato em si é que essa forma de manifestação não possui um proprietário, ela é de todos, como é expressado por Décio Pignatari, como “uma forma de jornalismo cultural, que se manifesta fazendo uma série de comentários daquilo que vem do ‘udigrude’”.

Há décadas o grafite passa a ser um movimento muito mais artístico e valorizado na sociedade, migrando do espaço público em direção ao espaço privado, valorizando-se e tendo seu preço, ganhando um espaço como movimento artístico, sendo valorizado principalmente em galerias e museus. Segundo Lara (1996), o grafite surge antes da pichação. Na pichação sempre foi o mesmo conceito e sua origem segue a mesma, sendo associada a um discurso de vandalismo, poluição visual e delinquência, porém atualmente é muito mais nítida e questionada por desafiar conceitos de segurança, atuação e execução.

Com o intuito de afrontar e causar mais que o grafite, muitos jovens que partem de grupos mais excluídos de um sistema dominante criam um alfabeto que se atualiza constantemente, e atuam em locais ousados, chamativos e diferentes dos grafites, assumem a grafia da palavra pichação com X, causando não apenas na cidade mas também na língua gramatical portuguesa atuações que levam o questionamento de muitos valores estabelecidos, desde questão de ocupação até a valorização da arte, sendo uma instrumento de protesto, tendo uma participação lúdica e artística na cidade de São Paulo. (CITAÇÃO?)

Sendo uma atividade que invade os espaços da cidade, Silveira (1991) classifica como “derriba pelos interstícios sociais”, aparecendo territórios itinerantes, representados por uma manifestação de um sistema comunicacional presente na sociedade, as características de organização e de como funciona, mostram as identificações com facções e movimentos, consolidando uma identidade psicossocial (ERIKSON, 1972)

Ramos (1994) acredita que, embora as duas manifestações surjam da mesma raiz e que muitas vezes sua prática não seja em locais autorizados e compartilham do mesmos riscos e perseguições, sua diferença está na linguagem empregada. Uma vez que titulada como transgressão do espaço urbano, não existe uma preocupação estética na ação, pelo lado da pichação, “Aos pichadores interessa mais o ato, o rito, o aparecer, o transgredir e menos o processo criador” (RAMOS, 1994, p.48).

Para Orlandi (2004), fazendo uma análise sobre os sentimentos na cidade por conta do grafite e da pichação, reitera os mesmos como vestígios de novas posições-sujeitos, tendo novos sujeitos com participações e visões diferentes.

2.5 ANÁLISE DAS PICHAGÕES.

Em uma análise geral, o grafite e a pichação andam juntos; no entanto a palavra pichação não existe em outro lugar no mundo, uma vez que a prática com spray é chamada de *graffiti*. Porém ambas enfrentam diferenças na consideração sobre ser ou não arte. O grafite e a publicidade abusam da legitimidade autorizada, diante pagamento. A grafiteagem é representada em figuras e imagens coloridas, já a pichação se apresenta em traços e cores únicas, sendo um dos elementos do hip hop mais transgressor.

De modo geral, a pichação acontece de várias formas, mas a união é o combustível de tal, aparecendo algumas pichações específicas e originais, as famosas “marcas” ou “crews”, que são representadas por uma palavra única, que representa cada grupo, mas também os mesmos de cada “marca” possuem suas “tags”, que são suas próprias assinaturas, como apelidos e nomes criados dentro da própria sociedade. De acordo com ERIKSON (1972), para o adolescente é muito importante o sentimento de pertencer a um grupo, sendo um fator importante para a construção de uma identidade: fazendo um relacionamento é possível expressar e experimentar relações emocionais atreladas a identidade grupal.

Para Ner (2006), a pichação é um reconhecimento de produto nacional, característica de nossa cultura. Em uma busca de mostrar quem realmente é, e no que acreditam, os atos de pintura acontecem em diversos cantos da cidade, em que buscam transmitir uma mensagem e ideologia, como a busca de um país melhor,

realidades vividas pelos mesmos, além de avisos sobre as atitudes de cada pessoa, como cada um pode fazer por uma sociedade mais justa.

Por vezes, antes de uma produção em grafite, os mesmos aplicam tags em paredes, latas, portões. Ação típica de pichadores. Ou seja, antes de executar o grafite, eles gostam de aplicar suas *tags*⁵ e *bombs*⁶ para se divertir, ou, de outro modo, é uma forma de mostrar para a sociedade e cidade que, se alguém disse que “nesse espaço não cabe um grafite”, o grafiteiro aceita como desafio e atua com sua arte, mostrando que não é possível parar o movimento.

A necessidade de expor ideias e doutrinas surge há muito tempo, na época Medieval, quando padres pichavam as paredes de outros conventos com mensagens a fim de expor suas ideologias, ou seja, um reconhecimento. Atualmente se segue da mesma ideia, as *crews* buscam ser mais vistos por outros grupos e pelos atuantes que inovam na busca de lugares, não apenas os mais altos, mas como os perigosos também. Como fala Ramos (1994), a preocupação do grafiteiro é o lugar onde intervém, diferente dos pichadores que se importam com a transgressão e o protesto.

Como cita Eni P. Orlandi (2004), nas cidades, a quantidade de pessoas distintas gera insegurança, crises de identidade e fragilidade, os autores das pinturas entram como papel de chamar a atenção das pessoas em relação a essa questão, com um papel de influenciar e comunicar a sociedade sobre seus temas. Roger Chartier (2007) coloca que as práticas da escrita representam a “cultura gráfica” de uma determinada conjuntura, que sofre a influência do tempo e da cultura e abarca momentos, técnicas e intervenções. Nesse caso, o artista – o pichador - dialoga com o mundo ao redor e suas intenções ficam registradas no ato de produção de sua arte, ou seja, a pichação.

3. “PIXARTE”: A PICHAÇÃO COMO MOVIMENTO ARTÍSTICO: DI, SLIKS E CRIPTA.

3.1 ARTISTAS DA PICHAÇÃO

⁵ Assinatura do artista

⁶ Forma de rascunho de um possível grafite

Antes de começar uma explicação sobre a importância da consideração da pichação como arte, precisamos entender de que forma ela acontece. Da mesma forma como o grafite e outras artes possuem técnicas e diversos tipos de materiais para serem realizadas, na pichação não é diferente: são vários estilos e atuações para a realização de tal. Atualmente são vários artistas que trabalham com a pichação. Muitos com técnicas diferentes uns dos outros, o que mostra a diversidade dentro de tal pintura. Antes de citá-los, é necessário compreender como e quais materiais são usados para fazer as artes.

É muito importante entender que para os atuantes do ato da pichação existe uma diferença de termos, uma vez que o termo “pichação” se refere a traços e pinturas em que não existe um caráter de expor um nome ou um grupo, e sim transmitir uma mensagem política ou um recado. Um exemplo é a frase “abaixo a ditadura”, pichada na época da ditadura e lembrada até hoje por sua mensagem. Agora, se for para se comunicar em relação ao verdadeiro ato de pichação, usa-se o termo “PIXAÇÃO”, com “x”, pois os próprios atuantes o denominaram assim, para ser explícita a diferença de um ato para o outro, os quais vão ser explicados nos próximos parágrafos.

Começando pelos materiais: dentro do universo do grafite, é claro para muitas pessoas o uso do spray aerossol, tinta acrílica, pincéis e outros materiais comuns, os quais qualquer pessoa compra em uma loja de materiais de construção ou de tinta; na pichação os materiais são os mesmos, mas o principal é o spray aerossol, que se destaca na rapidez e facilidade de manuseamento, apresentando diferenças de qualidade em marcas nacionais e importadas, que se diferenciam em pressões altas e baixas, para traços rápidos e lentos, o que conseqüentemente interfere nos bicos que são utilizados, os quais são em vários tipos - para cada traço existe um específico. Mas muitas vezes essas características não fazem diferença para o pichador, uma vez que este só se importa em fazer seu rabisco e não possui uma condição para investir em materiais.

Os estilos dentro da pichação são vários: estamos habituados a encontrá-los em paredes baixas, como em casas e portões, estilo conhecido como “MURO”; mas encontramos alguns rabiscos em locais mais altos, como em janelas de prédios, conhecido como “JANELAS”, e, mais acima das janelas, existem os atuantes de “PRÉDIOS”, vistas normalmente nos topos dos prédios, mas existem situações que não entendemos como aquela assinatura chegou àquele local: esse estilo é

conhecido como “ESCALADA”, pois os atuantes escalam de várias formas até chegar ao seu destino. Os atuantes normalmente tendem a ter um estilo desses, mas existem pichadores que fazem todos, e o importante é ter bastante, independentemente do estilo.

O alfabeto difícil e característico surge muito tempo atrás, uma vez que os traços foram inspirados em bandas dos anos 80. Os jovens se inspiravam nas logos das banda de heavy metal, punk, hardcore, como capas de álbuns de Iron Maiden, Metallica, que por sua vez foram inspirados em runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás, que inspiraram o alfabeto dos povos germânicos e escandinavos. Os pichadores então usaram como base e adaptaram e evoluíram para o seu estilo, que segue em evolução até os dias atuais.

3.2. DI

Conhecido como pioneiro e maior pichador de São Paulo, juntou-se a “THENTHO” e “XUIM”, e fazia a pichação quando jovem junto com seus parceiros nos anos 80; utilizava todos os tipos de materiais para fazer suas assinaturas, desde sprays comuns até o rolo de tinta acrílica. Entretanto, após a maioridade, seus parceiros não atuavam mais, e DI continuou sendo conhecido por pichar inúmeros prédios em São Paulo, destacando-se pelo prédio do Conjunto Nacional (onde muitos pichadores desejam fazer suas assinaturas), quando, após ter feito o ato, entrou em contato com um jornal se passando por morador indignado sobre a pichação e teve a matéria vinculada com o próprio nome artístico. DI morreu assassinado em uma discussão que resultou em uma briga de bar.

Imagem 1. DI e sua arte.



Fonte: www.google.com

Nota-se que Di está representado na imagem com uma lata de spray da mesma cor que usou para escrever, em azul: “De dia”, “96” que seria o ano em que foi feito, “Di” e ao lado uma espécie de boneco que representa o grupo de pixadores que fazia parte. “Di” tinha o destaque de fazer as pichações nos lugares altos, uma vez que esse tipo de prática dava visibilidade ao trabalho do artista.

Imagem 2. “Di” nas alturas



Fonte: www.google.com

Na foto é retratada parte da *pixação*, com escritas como “KIDÃO”, “OLODUM” que seria a assinatura de outra pessoa, mas executada por Di, a própria assinatura de “Di” e uma frase “você estará sempre presente”, o que pode ser uma homenagem a “KIDÃO”, pois a mensagem vem ao lado de sua assinatura.

A sua assinatura padrão segue em outros trabalhos, uma vez que esse tipo de prática ofereceria reconhecimento de sua arte pelos vários cantos em que elas estariam espalhadas pela cidade.

Imagem 03: Assinatura de Di



Fonte: www.google.com

3.2. SLIKS

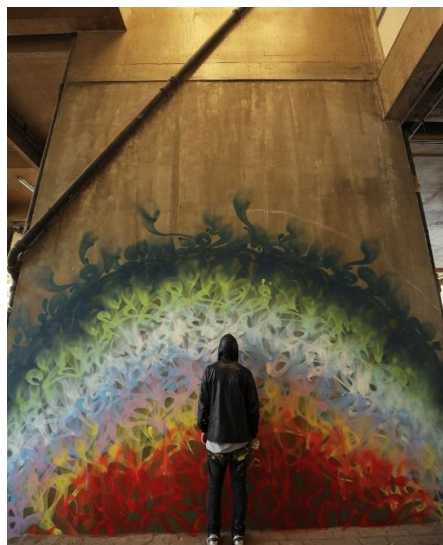
Diferente de qualquer outro pichador, Rafael Sliks, nunca mostrou nem pensa em mostrar sua identidade; apenas amigos e artistas próximos o reconhecem. Ele é reconhecido por trabalhar com a pichação em forma de arte; seu trabalho nasce e cresce em São Paulo, mas é reconhecido em várias cidades do mundo, como Paris, Tóquio, Londres, Amsterdam. Conseguiu tirar a pichação das ruas para expor em quadros e em galerias.

Sua forma de trabalho é muito diferente de qualquer pichador, uma vez que o artista trabalha com a utilização de imagens de fundo, principalmente com rostos femininos e formas geométricas para unir seu trabalho com a pichação. Destaca-se por utilizar latas de pressão alta e bicos com uma abertura maior, com os quais consegue fazer efeitos característicos de sua arte. Sua assinatura vem da sua ação rápida, tão rápido como um carro de corrida, e de sua habilidade. Assimilado ao termo “SKILLS” em inglês, que significa habilidades, o artista coloca sua assinatura como “SLIKS”.

Imagens 5 e 6. Assinatura de Sliks

Fonte: www.rafaelsliks.com

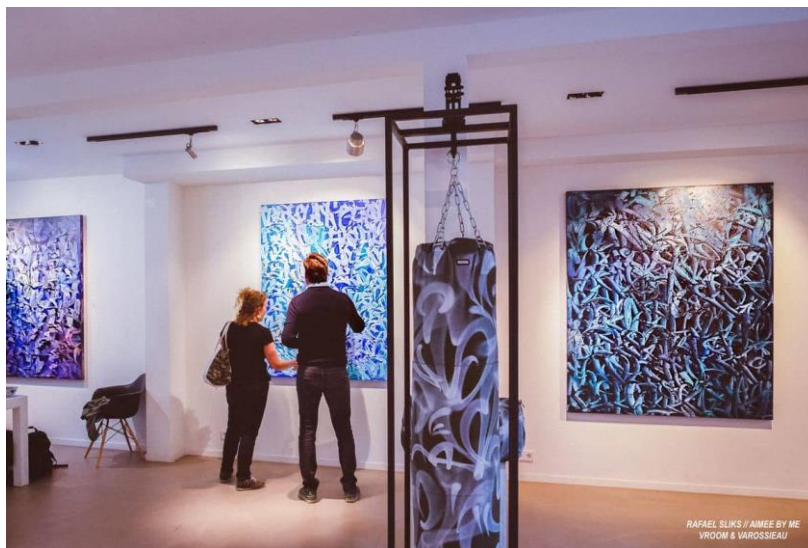
Sliks também possui o costume de usar a sua assinatura visando criar composições tipo painel, no qual ele busca um conjunto assimétrico com o seu próprio nome. A assinatura forma esferas geométricas – as quais ele consegue trabalhar com jogadas de cores criando um aspecto visual mais agradável.

Imagem 7. Composição de Sliks.

Fonte: www.rafaelsliks.com

O artista fazia intervenções com sua assinatura de forma aberta, em vários ambientes e objetos: lixo, quadros, paredes, acrílico. A foto abaixo representa a sua arte numa exposição em Londres, usando inclusive um saco de boxe:

Imagem 8. Diversidade da arte de Sliks.



Fonte: www.rafaelsliks.com

3.3. CRIPTA

Djan Ivson, um dos maiores pichadores de São Paulo, começou no movimento com 12 anos, assinando “CRIPTA DJAN”. Nunca escondeu sua identidade e sempre foi um grande representante da pichação, atuante até os dias atuais, sendo responsável por exibir e retratar a pichação de São Paulo. Em meio a sua caminhada da pichação, fez diversos documentários sobre os pichadores e suas ações, materiais que foram para TV e Internet, o que ajudou muito no crescimento e no entendimento da manifestação;

O termo “CRIPTA” é a grife⁷ a que o artista pertence há 22 anos, sendo responsável por um trabalho conhecido como “Criptografia urbana”, a qual faz uma transição do *pixo* para o campo da arte. Já viajou para França e Alemanha para representar a pichação e participou de diversas entrevistas, como no programa Altas Horas, sempre contando e retratando a pichação como ela é.

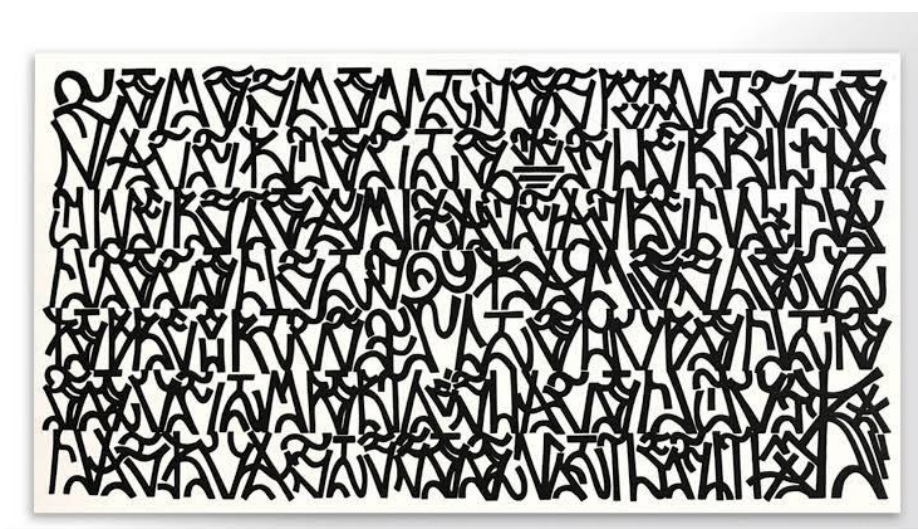
Cripta, em 2004, parou com a pichação por motivos familiares, momento em que sua atuação se tornou diferente em tal meio. Através das câmeras retratou a

⁷ Grife termo utilizado para denominar um grupo

vida e o rolê⁸ de muitos pichadores, criando documentários importantes e visualizados até hoje, mas, após a produção, voltou a atuar na pichação.

Utiliza vários materiais para a execução de sua arte, como spray e rolo de tinta acrílica. Seu material de arte, que executa como forma de venda, é marcado pelo uso do rolo e da tinta acrílica, formando linhas muito semelhantes umas das outras, o conhecido “PIXO RETO”. Originalmente criado no Brasil, chama atenção de vários artistas, muito marcante em todas as formas de execução da pichação. trata-se de uma identidade: Cripta possui seu próprio estilo utilizando o pixo reto.

Imagem 9. Manifesto de Cripta



Fonte: www.google.com

Na imagem está escrito: “Somos movidos por um vício, sacerdócio de guerrilha, diversão, amizade e adrenalina, não consideramos aqui pobre ou rico e feio de bonito e que o que importa é sua conduta nas ruas e isso o vai testar”. O artista emite um sinal de que o que lhe importava era a identificação com o seu grupo e com sua arte, assumindo-a como um trabalho de contestação a valores vigentes em sua época. Seu teor contestatório aparece em outras produções do artista.

⁸ As saídas dos grupos, ou de uma pessoa, em torno da cidade para pintar

Imagem 10. Cripta no Mural



Fonte: www.google.com

Cripta diz na imagem acima “ Grito de jovens da Periferia”. Nesse caso, seu tom contestatório continua sendo representando em várias produções do artista. Nesse caso, o sujeito vive um determinado contexto de exclusão e miséria, faz uma leitura crítica dele e expõem essa leitura na parede. Há um intenso processo de circularidade entre o artista, o seu meio e o mural no qual a mensagem foi reproduzida.

Na imagens 11 e 12 Cripta muda de postura, junto com seu parceiro, fazendo uma escalada num prédio, e, ao lado do homem na imagem, a assinatura de Cripta, o que leva acreditar que é o próprio na foto, é possível ver mais algumas assinaturas de Grifes e artistas, como: “UNIÃO 12”, que é uma grande grife da cidade de São Paulo, “CDV” que é um grande pixador de São Paulo, com várias pixações espalhadas pela cidade, “ANORMAIS”, “PIROKA”, entre outras assinaturas.

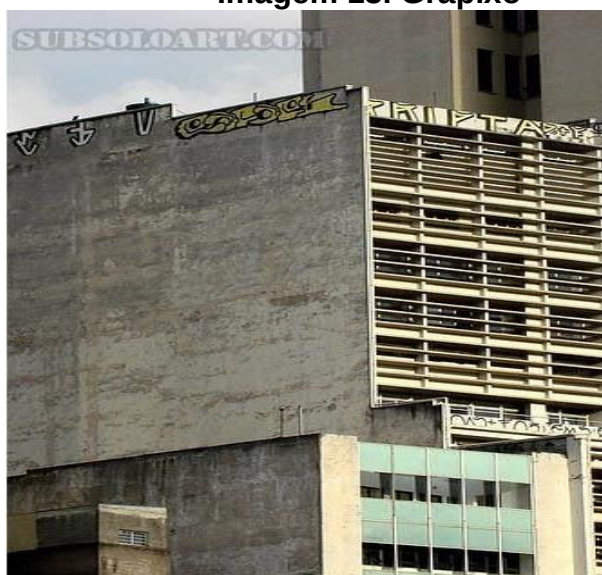
Imagens 11 e 12. Cripta e a verdadeira pixação.



Fonte: www.google.com

Cripta também usava o grapixo, o qual é feito com mais de um tonalidade de cor e puxa para aspectos do grafite, como sombras, mas em sua arte no geral não perde suas características como pixação. É o caso retratado na imagem a seguir, com participação de “CDV”, “RAFAEL” e a assinatura de “CRIPTA”.

Imagem 13. Grapixo



Fonte: www.google.com

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da apresentação do universo da pichação, são evidentes os aspectos de outras artes que se encaixam dentro de tal, como as formas de suas letras e seu alfabeto interno funciona como comunicação para quem vivencia esse meio. Os motivos que levam os artistas a se arriscarem nas condições de subir e escalar edifícios e monumentos, para mostrar suas mensagens e de que existe uma forma de manifesto dos menos favorecidos, do modo que as artes de Rafael Sliks, são bem representados no mundo todo levando a bandeira nacional, sendo uma arte única e bem representada. Di foi um dos pioneiros na cidade de São Paulo, e Cripta se destaca no meio com sua forma envolvente de fazer as pichações.

Há um grande debate sobre as relações que envolvem a pichação como arte, já que a própria ideia de arte está envolvida em relações de poder – e nesse sentido, nem toda a produção humana é vista como arte. Contudo, o trabalho entende que a relação à clivagem que existe entre arte e pichação é alimentada pelo preconceito. Um pesar levando em conta que a pichação é um tipo de arte legítima.

O preconceito leva as pessoas a entenderem a pichação de forma hostil e os pichadores rotulados como sujeitos desprovidos de ética. Falta um envolvimento da academia, da sociedade civil e da política para discutir a inclusão dos pichadores – inclusive para ampliar as representatividades dos artistas. A pichação vive um dilema segregacionista parecido com o que o grafite passou décadas atrás. Espera-se que este trabalho tenha contribuído para que a pichação seja mais aceita em outros meios – para além das suas tribos específicas.

A pichação é uma arte muito grande e crescerá mais. O trabalho queria incorporar outros artistas – mas o espaço tornou-se inviável. Além disso, a pesquisa queria discutir os paradigmas éticos em torno da pichação – para o que, infelizmente, não se teve fôlego.

Por fim, ficou nítido que a pichação é uma expressão artística de relevo, uma vez que traz a ideia de rebeldia, de contestação e revolta que são aceitos em países mais progressistas que o Brasil. A pichação é uma manifestação cultural, e cabe a sociedade entendê-la e incluí-la como tal – já que ela insinua o abandono de pessoas desfavorecidas no tecido social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FORTUNA, Carlos. **Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico**, Faculdade de economia da universidade de coimbra e centro de estudos sociais, 2002.

_____. <https://journals.openedition.org/rccs/1272>

BEDRAN, Laura Martini. **Cultura urbana, linguagem visual e publicidade nos tempos do Rio Moderno**, Intercom – RBCC São Paulo, 2011.

DE CARVALHO, Nuno Vieira. **Cultura urbana e globalização**
PAIS ,José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (orgs.). **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo, Annablume, 2004.

OLIVEIRA Maria Cláudia Santos Lopes de, CAMILO Adriana Almeida; ASSUNÇÃO Cristina Valadares. **Tribos urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociação de diferenças**. Universidade de Brasília, 2003.

JUSTINO, Francisco das Chagas. **As comunidades juvenis (tribos urbanas) na sociedade pós-moderna. Uma busca por aceitação, adequação e inclusão no ambiente escolar**. Universidade Estadual da Paraíba, 2014

MAFEESOLI, Michael. **O tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

AZEVEDO, Vinicius Moraes de. **A carreira da pichação em etapas de (des)envolvimento**. Revista Habitus: Revista de Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida**. Departamento de Filosofia – PUC-SP, 2006.

SHUSCTERMAN, Richard. **Vivendo a Ate, o pensamento pragmatista e a estética popular**. Editora 34, 1998.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. **Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte**. CEART/UDESC, 2007.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Graffiti, Pichação e Outras Modalidades de Intervenção Urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira**. ENFOQUES – revista eletrônica dos alunos do PPGSA/IFCS/UFRJ, 2008

CEARÁ, Alex de Toledo; DALGALARRONDO, Paulo. **Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação**. Psicologia USP, 2008

CHARTIER, Roger. **Os desafios da Escrita**. Editora Unesp, 2002

MARTINS, Cristina; SCHMIDT, Marina Kione. **Análise do discurso sobre grafite e pichações nos espaços públicos**. Revista Eventos Pedagógicos, 2012

Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=LZsfNn1ZYPQ&list=PLdN1GTS55iw2R82SkM5HIS_OY37_XV2zt&index=81&t=0s

Youtube. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=94-BKEnthBM&list=PLdN1GTS55iw2R82SkM5HIS_OY37_XV2zt&index=81

Site. Disponível em: <http://rafaelsliks.com/>