



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario N. 9, Vol. 2 (2015)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne. www.ceaq-sorbonne.org

“SEU OLHAR ALIMENTA MEU VÍCIO”: PICHAÇÃO URBANA ENQUANTO ARTE DE GUERRILHA

“Your gaze feeds my addiction”: urban graffiti as guerrilla art

Wallace Rodrigues

RESUMO

O que pensamos das pichações que vemos nas cidades? Poluição visual? Protesto? Arte? Pois este artigo busca compreender um pouco mais o grafite urbano e tenta aproximá-lo da arte de guerrilha brasileira da década de 1970, época da ditadura militar no Brasil. Participando dos mesmos mecanismos de contestação artística, tanto a pichação urbana, quanto as obras de arte de guerrilha de Artur Barrio e Cildo Meireles, elas nos instigam a pensar criticamente sobre a sociedade em que vivemos e sobre seus problemas e mazelas. Nesta linha, a pichação urbana nos ajuda a pensar o espaço visual urbano enquanto espaço de criação, mesmo que seja desorganizando-o propositalmente. Portanto, não há como negar o poder da visualidade em nossa sociedade urbana, capitalista e polifônica, e a pichação é uma dessas novas fontes de força visual.

PALAVRAS-CHAVE: Pichação urbana; Cidade; Arte de Guerrilha; Artur Barrio; Cildo Meireles.

ABSTRACT

What do we think about the graffiti that we see in cities? Visual pollution? Protest? Art? This paper seeks to understand a little more about urban graffiti and to try to approach it to the Brazilian guerrilla

art of the 1970s, during the military dictatorship in Brazil. Participating in the same artistic mechanisms, both urban graffiti and the works of guerrilla art by Artur Barrio and Cildo Meireles encourage us to think critically about the society we live in and about its problems and ills. Along these lines, urban graffiti helps us to think the urban visual space while creative space, even if it is deliberately disrupting it. Therefore, there is no way to deny the power of visuality in our urban, capitalist and polyphonic society, and graffiti art is one of these new sources of visual power.

KEYWORDS: Urban graffiti; City; Guerrilla Art; Artur Barrio; Cildo Meireles.

Introdução

Este artigo nasceu a partir da busca de um olhar, sempre nervoso, pelas ruas de uma cidade tipicamente brasileira. Com sua urbanização pouco (ou nunca) planejada, as cidades brasileiras cresceram desgovernadamente pelos espaços mais improváveis e, mesmo assim, não havia espaço decente para todos. As cidades brasileiras, em sua maioria, cresceram de acordo com a disponibilidade de espaços e sem um planejamento cuidadoso destes espaços.

É neste sentido que a pichação urbana toma lugar nos mais impensáveis espaços das cidades brasileiras: no alto do prédio desocupado, no monumento que ninguém mais olha, no muro quase abandonado, etc. A pichação urbana é muito mais do que somente um ato de transgressão do espaço visual das cidades, já que ela reclama nosso olhar e, por conseguinte, nossa atenção e senso crítico.

Desta forma, a pichação urbana trabalha com uma enorme força visual e com mecanismos de contestação semelhantes a aqueles utilizados pelos artistas brasileiros da arte de guerrilha da década de 1970, entre eles Artur Barrio e Cildo Meireles. Estes artistas são colocados, neste artigo, como exemplo de criadores de provocações estéticas e críticas que nos fizeram (e ainda nos fazem) pensar sobre nossa sociedade e o papel da arte nesta sociedade.

Pichação como arte de guerrilha

Passando por uma rua da cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, havia uma pichação em uma lateral de uma casa. Tal pichação dizia “seu olhar alimenta meu vício”. Esta parede era de uma casa nobre em um bairro de classe média alta e sempre que a pichavam, o dono mandava

pintá-la, ou seja, essa tal parede estava, na maior parte do tempo, pintada e sem pichações.

A relação traçada pelo próprio pichador entre olhar (ver, observar, apreciar) e vício (prender, adicionar, necessitar) remete a um vício do olhar, a um certo tipo de voyeurismo (ligado ao prazer em ver) que somente se satisfaz através das pichações mais chamativas, nos espaços mais altos e mais difíceis de acessar.

Pichar paredes e monumentos não é um costume atual, pois isso já acontece há centenas de anos. Podemos ter como exemplo as pichações da cidade romana de Pompeia, destruída durante uma grande erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Como se pode ver na figura 1, encontrada em Pompeia, a motivação da pichação é política.

Ainda, a pichação pode ser encarada enquanto arte de protesto. Podemos dizer que a arte não está, hoje em dia, somente subjugada à “beleza” estética, mas à uma força em potência que nos fazer pensar criticamente. A obras de arte atual tem sua força em sua agência e em sua eficácia (para usar os conceitos de Alfred Gell em seu livro *Art and Agency*, cf. Els Lagrou, 2009). A utilização de uma passagem de Els Lagrou (2009) que se refere à abdução cognitiva defendida por Alfred Gell pode nos ajudar a compreender melhor como a pichação age:

A abdução comporta portanto uma área cinza de incerteza, diferentemente da língua falada ou da matemática. A inferência abductiva de Gell parte de um objeto que é interpretado como um índice da agência de alguém. O modo de a arte agir sobre a pessoa se situa, segundo Gell, no campo da experiência intersubjetiva em que uma imagem sempre remete a um artista que a fez com determinadas intenções, ou a alguém que a encomendou ou ainda à pessoa representada na imagem. A obra age na vizinhança de pessoas e será lida como índice da complexa rede de agências à sua volta (LAGROU, 2009, p. 115).



Figura 1 – Pichação romana na Via dell'Abbondanza, Pompeia, onde se lê “C(aium) I(ulium) P(olybium) IIvir(um) d(ignum) r(ei) p(ublicae)”. Fonte: <http://www.belpaese.nl/cgi-bin/photodet.cgi?ZNummer=102100>

Também, a eficácia das pichações urbanas é tanto de contestação social quanto de dimensão artística. Essa eficácia da pichação reside na relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação através das marcas, por exemplo, no alto dos prédios urbanos, demonstrando uma via filosófica alternativa para pensar o urbano e suas complexas redes de significação.

No Brasil, durante a ditadura militar, as “latinhas de spray” foram usadas por estudantes para colocar dizeres pelos prédios das cidades. Essas expressões visuais de resistência tinham uma motivação política de nos fazer pensar e algumas são lembradas até hoje, como a da figura 2.

Vale ressaltar aqui que nunca algum pensador conseguiu dar uma definição cabal para o que fosse arte. O filósofo Paulo Ghiraldelli Júnior (2010) vai nos informar que “A arte é *mimese, forma, expressão* ou *linguagem*” (2010, p. 85). Ou seja, estes são os quatro modelos para se tentar responder o que é arte.

Dentro deste modelo, podemos dizer que a pichação se coloca enquanto uma forma de linguagem gráfica, urbana, polifônica, periférica e contestadora. Seus códigos (inteligíveis ou não a aqueles que não são parte do grupo que o produziu) trazem-nos mensagens ideológicas, mas com uma estética própria e inovadora. Talvez a teoria da arte enquanto linguagem fosse a mais adequada a pensar a pichação enquanto arte. Ghiraldelli Júnior (2010) nos diz que:

A conversa atual sobre a obra de arte deve muito ao movimento da semiótica. A obra de arte é tomada como linguagem, e isso não em um sentido metafórico. É observada e estudada a partir de categorias como *significação, referência, denotação, regras sintáticas e semânticas* etc. A arte é observada como um sistema de símbolos. Nelson Goodman a levou para o campo da “estética analítica”, e os estudos que, em geral, são feitos a respeito da linguagem no século XX, voltaram-se para a obra de arte, da música à literatura (GHIRALDELLI JR., 2010, p. 87).

No entanto, não se pode ser tão frio ao analisar um trabalho de pichação urbana, pois ele nos traz os anseios de quem a executou e de seu grupo (*crew*). Há uma vertente humana de contestação que liga a pichação a um inegável viés social. As pichações urbanas nos mostram necessidades sociais legítimas através das marcas deixadas pela cidade.



Figura 1 – Pichação política contra a ditadura militar no Brasil. Fonte: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura>

Assim sendo, nada melhor que pensar a pichação urbana enquanto arte de guerrilha, uma forma de arte politicamente engajada, crítica e instigadora de pensamentos e ações. A radicalidade dos trabalhos de arte de guerrilha nos faz desconstruir aquilo que a sociedade ocidental entende enquanto arte e assumir uma nova posição política e de pensamento.

Ainda, a importância da arte de guerrilha enquanto trabalho artístico que instiga as pessoas leva-nos a refletir criticamente sobre nossas realidades sociopolíticas. A curiosidade em compreender o que vemos leva-nos ao slogan do jovem pichador: “seu olhar alimenta meu vício”. E, como em Roma, ou durante a ditadura militar, a pichação é histórica e toma para si uma aura de objeto único do passado, assim como qualquer obra de arte. E não pense que as pichações urbanas fogem a essa historicidade!

Algumas pessoas podem encarar a pichação como uma antiarte, não dando a ela o valor de objeto artístico, porém a pichação, enquanto figuração de um sistema de indignação social e política, coloca-se perfeitamente no lugar de ação da arte de guerrilha da década de 1970, como nos trabalhos de Cildo Meireles e Artur Barrio, somente para citar alguns artistas importantes deste tipo de arte.

Ainda, uma análise crítica das imagens, através da compreensão da análise formal ou de linguagens, temática e de cunho “revolucionário” (tanto do ponto de vista da inovação criadora como do ponto de vista do apelo à reação do espectador), pode ser uma metodologia relevante utilizada para

embasar os espectadores em relação ao poder crítico de protesto da qual uma obra de arte pode ser portadora e agente.

As várias possibilidades do artista de colocar-se como ator social ativo de seu tempo e a necessidade de resposta do público ao trabalho de arte de pichação são fatores relevantes no pensamento sobre a pichação urbana. Vale lembrar que o objeto de arte, mais que um objeto de apreciação estética e reflexiva, se torna, enquanto arte de guerrilha, um objeto de denúncia, de insatisfação sociopolítica, de fomento de uma discussão crítica calorosa e de geração de pensamentos e ações.

Desta forma, partindo-se de objetos de arte de guerrilha das décadas de 1960 a 1980, mostra-se que se pode pensar política, sociedade e cultura ao mesmo tempo, abrindo espaço para problematizações acerca do período histórico em que se vive e para reflexões sobre a riqueza cultural que acontecia neste período de nossa história. Aqui deixo, como exemplo de arte de guerrilha, algumas obras de Barrio e Meireles durante a ditadura militar no Brasil (de 1964 a 1985).

A arte de guerrilha brasileira, da década de 1970, teve Artur Barrio e Cildo Meireles como artistas extremamente relevantes, entre outros. De Barrio se destacaram as obras *Livro de carne* (de 1978-79) e as *Situações Trouxas Ensanguentadas* (de 1969 e 1970).

Durante a ditadura militar, Artur Barrio espalhava suas trouxas ensanguentadas, com pedaços de ossos bovinos e sangue (*Situações Tes*), pela cidade do Rio de Janeiro (em 1969) e pela cidade de Belo Horizonte (em 1970), buscando, com essas ações, uma poética que se mostrasse pela sua agentividade de “protesto” contra o regime em poder. Suas obras eram sempre executadas com materiais simples e corriqueiros, e sempre buscando romper com qualquer categoria ou código hegemônico de arte.

Conforme nos diz Cristina Freire (2006, p. 49) sobre as *Situações TEs*: “No caso da *Situação TE*, o sentido e a força das trouxas ensanguentadas espalhadas anonimamente pela cidade confundem-se com a tensão criada pela conjuntura que a originou”. Assim, Barrio trabalhava, em suas obras, com a mesma tensão e o mesmo medo causados pela repressão militar para fazer com que as pessoas despertassem criticamente e reagissem contra o regime em poder. É neste sentido que as *Situações TE* agem, de acordo com o pensamento de Alfred Gell.

Barrio dizia que não fazia obras de arte, mas “protótipos”, utilizando-se do mesmo mecanismo nominativo com o qual Lygia Clark dizia não ser artista, mas “propositora” de experiências,

e como Oiticica, que chamava alguns de seus trabalhos de “vivências”. Toda a reticência desses artistas em chamar seus trabalhos de arte e de se autodenominarem artistas tem como fundo a busca da desmaterialização do objeto artístico.

O crítico de arte Paulo Herkenhoff, citado por Regina Melim (2008, p. 28), dizia que Barrio havia “...desconstruído a noção de objeto para substituir por abjeto”, em uma busca de um não-objeto e de uma organicidade que pode ser vista no Manifesto Neoconcreto escrito por Ferreira Gullar. Essa antiarte, esse não-objeto (abjeto, informe) de arte, age na mesma linha das pichações urbanas, sendo criações artísticas que se perdem nas múltiplas possibilidades de análise, sejam elas filosóficas, políticas, sociais, estéticas, entre outras.

Do artista Cildo Meireles e destacaram *Inserções em circuitos ideológicos (Coca Cola, Quem Matou Herzog? e Zero dollar*, todos trabalhos da década de 1970, e a instalação *Babel*, de 2001. Esta última representando o caos urbano das várias informações recebidas ao mesmo tempo e em várias línguas, algo que se aproxima dos espaços urbanos onde agem as pichações.

Conforme nos diz Décio Pignatari (1997), em conformidade com as ideias do educador e pensador canadense Marshall McLuhan, estamos na era da informação desconexa, em mosaico, assim como nos mostra a obra *Babel* de Cildo Meireles e as pichações urbanas:

Segundo Marshall McLuhan, estamos assistindo ao fim da era Gutenberg, ao fim da era iniciada com a criação do código fonético e sistematizada pela invenção dos tipos móveis de imprensa, principal responsável, segundo ele, pela destrabalização da cultura, pelo individualismo, pelo nacionalismo, pelo militarismo e pela tecnologia ocidental, até a linha de montagem de Ford (que estaria superada). Com o circuito elétrico, que possibilita a ionização ou simultaneidade da informação, termina a era da expansão (explosão) das sociedades e começa a era da “implosão” da informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente – e a televisão é o seu profeta. (PIGNATARI, 1997, p. 13).

Cildo Meireles que, nos anos 1970, trabalhou ativamente em seus projetos de arte de guerrilha, buscou alterar objetos de valor específico (monetário, mercantil, comercial) e colocá-los novamente em circulação, demonstrando, assim, a necessidade de manipulação e pensamento reflexivo do espectador-participante para que o trabalho artístico conseguisse um ganho expressivo e crítico (uma ação) sobre o que se colocava como “marcado”.

Como uma matéria inerte que inclui rastros, as cédulas ou as garrafas de Coca Cola alteradas pelo artista e (recolocadas no sistema de circulação) buscavam agir no sentido de estimular o

pensar e a revolução contra o sistema opressor vigente da época, assim como os trabalhos de Barrio do mesmo período.

Utilizando-se dos sistemas de circulação de bens, de serviços e de discursos, a arte de guerrilha busca agir com força vital a partir da contraposição aos poderes estabelecidos, instigando pensamentos e ações críticas. Ainda, a arte de guerrilha talvez seja a forma de arte que mais profundamente age questionando nossos padrões de compreensão do que seja arte e do belo artístico.

Também, a arte de guerrilha revitaliza-se a cada manifestação de desorganização reflexiva baseada no sistema de artes e tem como intuito primeiro o fazer pensar criticamente. Como elemento relacional, utilizo aqui a definição de “informe” de Georges Bataille¹ (1970) para confirmar um dos mecanismos do qual se utiliza a arte de guerrilha, o de trabalhar pela via da “desorganização” do poder estabelecido, porém dentro do mesmo sistema:

[...] *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 1970, p. 33).

Ainda, as pessoas que acreditam que as pichações somente ajudam a poluir o espaço urbano devem compreender que o espaço visual das cidade é, também, espaço de protesto. No entanto, os pichadores se utilizam destes espaços visualmente públicos para demonstrar suas revoltas, seus medos e suas críticas, repensando a significação dos espaços urbanos e de nossas experiências neles/deles.

Portanto, enquanto exercício de pensar criticamente, as pichações urbanas fazem com que percebamos coisas até então despercebidas, que reflitamos sobre problemas pouco valorizados, que busquemos alternativas possíveis para nossa vida em uma sociedade organizada nos múltiplos espaços de uma grande cidade.

Em uma sociedade capitalista e baseada no consumo de bens, como são nossas

¹ Tal verbete fazia parte da edição da revista **Documents** de dezembro de 1929. Tal revista era editada por Georges Bataille em participação com Michel Leiris e Carl Einstein.

sociedades urbanas ocidentais, a arte da pichação se coloca, claramente, como uma arte de protesto, de luta, de guerrilha. Por que pintar mensagens e imagens nos pontos mais altos dos prédios? Não seria para que as víssemos? Seriam os pichadores os excluídos da sociedade de consumo? Aqueles que gritam por inclusão social?

A pichação que vemos nos altos dos prédios paulistanos e cariocas, por exemplo, pode ser, também, encarada enquanto uma forma de expressão comunicacional visual de jovens das sociedades urbanas capitalistas. Essa posição é levantada por Luciano Spinelli (2007), conforme a passagem abaixo, onde ele nos define o que seria a pichação urbana:

A pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático, feitas com spray ou rolo de pintura. O piche popularizou um estilo próprio, difundido sobretudo a partir da cidade de São Paulo, de onde se estendeu por todo o país. A letra da pichação é composta por traços retos que formam diversas arestas em uma forma homogeneizadora. A fonte tipográfica ficou conhecida como “Iron Maiden”, por lembrar as letras usadas nas capas dos discos dessa banda de *heavy metal* (SPINELLI, 2007, p. 113).

Ainda, o autor inter-relaciona publicidade e pichação, ambos fenômenos de uma sociedade ocidental de consumo, urbana, com vários subgrupos culturais, cheia, neurótica, capitalista e polifônica:

Publicidade e pichação podem ser entendidas como “frases” que estimulam os sentidos com surgimentos e cortes bruscos, inferidos pelos ritmos da cidade, em uma leitura constante da aparência urbana. Elas compõem uma estética comunicativa que invade a mente quando passa pelos olhos, podendo ser ou não decodificada como mensagem. A constante presença desses signos satura a paisagem citadina, de forma que cada informação vem entrelaçada a uma outra, constituindo uma certa “legenda” do urbano, que é sonorizada pelo movimento dos carros, regidos no ritmo do semáforo. O significado confuso das frases que se aglomeram em frente, ao passar do indivíduo, pode ser interpretado a partir do “modelo comunicativo da publicidade” (Idem, p. 112).

Também, podemos colocar a pichação como uma forma comunicativa de arte, uma linguagem mesmo, que somente poderia ser completamente decifrada pelas gangues urbanas que as produzem. O ato de pichar lugares públicos por si só já demonstra a necessidade de transgredir os espaços protegidos pela lei de propriedade.

A formação de gangues ou *crews* de pichadores nos mostram que há a formação de um grupo com ideias e ideais particulares e compartilhados por eles, sendo um destes ideais a interferência

visual (artística) no espaço urbano quase inatingível (os pontos mais altos dos prédios) e onde o centro da cidade se coloca como o epicentro das pichações.



Figura 3 – Tipo de letra muito utilizado nas pichações urbanas e ligado ao *heavy metal*, onde se lê “Tatuagem urbana pichação humana”. Fonte: <http://taiom.blogspot.com.br>

Também, a força das imagens das pichações funciona para nós, transeuntes das grandes cidades, como enigmas a serem decifrados. As intervenções visuais das pichações detêm um valor estético estritamente urbano e de marca individual do artista. Assim como o grafite, ligado ao movimento hip-hop, a pichação urbana busca visualizar e verbalizar uma ideia de contraposição entre ricos e pobres, ainda mais em nossas grandes cidades urbanas onde as invasões de prédios abandonados é uma constante e exemplifica nossa sociedade cruel e desigual. Há na pichação urbana uma clara contestação política que não pode ser deixada de lado.

Neste sentido, a pichação funciona ocupando o espaço visual estabelecido enquanto propriedade privada, tornando-o público. Assim, a pichação foge às regras de propriedade particular do espaço. A pichação de Niterói (“Seu olhar alimenta meu vício”) foi pintada em um paredão lateral de uma casa de classe média alta, em uma rua muito movimentada. A rebeldia do ato (político e claramente estético) se utilizou do nosso sentido visual para nos fazer pensar positivamente, e esse é o mesmo mecanismo utilizado na arte de guerrilha.

Ainda, os baixos padrões educacionais das crianças das escolas públicas das grandes cidades brasileiras mostram que não interessa aos governantes uma educação politicamente crítica. A falta de compreensão das finalidades das aulas de educação artística nas escolas públicas já demonstra o despreparo da população escolar para pensar criticamente sobre arte, sobre política e sobre ações que poderiam melhorar os espaços.

Em uma sociedade domada pelas imagens de propaganda televisiva, as pichações se colocam como um exemplo claro de arte de guerrilha urbana, onde a revolta com a falta de moradia digna para todos, a falta de decência política e a indignação juvenil, entre outros pontos, podem ser reconhecidos nas marcas deixadas nos mais altos pontos da cidade. A arte-educadora Ana Mae Barbosa (1989) nos deixa ver que os estudantes das escolas públicas do Brasil são pouco preparadas para compreender imagens e para utilizá-las criticamente:

Visitas a exposições são raras e em geral pobremente preparadas. A viagem de ônibus é mais significativa para as crianças do que a apreciação das obras de arte. A fonte mais frequente de imagens para as crianças é a TV, os fracos padrões dos desenhos para colorir e cartazes pela cidade (*outdoors*). As crianças de escolas públicas, na sua grande maioria, não têm revistas em casa, sendo o acesso à TV mais frequente e mesmo que não se tenha o aparelho em casa, há a possibilidade do acesso a algum tipo de TV comunitária. Mesmo nas escolas particulares mais caras a imagem não é usada nas aulas de arte. Eles lecionam arte sem oferecer a possibilidade de ver. É como ensinar a ler sem livros na sala de aula (BARBOSA, 1989, p. 172).

Assim, quando o artista noz diz que “seu olhar alimenta meu vício”, ele nos impõe a obrigatoriedade do olhar crítico, do olhar que contesta, do olhar que esmiúça em busca de mais informações. Não é somente olhar por curiosidade, mas olhar para tentar entender. Pois é exatamente este o ponto do pichador urbano: ele busca, através das pichações nos prédios mais altos da cidade, pedir teu instante de atenção para mensagens subliminares (a falta de moradia decente, a falta de escola pública de qualidade, as desigualdades sociais nas cidades e outras tantas faltas que os jovens mais pobres enfrentam).

Considerações finais

Quem poderia imaginar a algum tempo atrás que a pichação urbana, com o uso de latinhas de aerosol (“latinhas de spray”), poderia, hoje em dia, começar a ser considerada como uma forma de arte? Como uma tatuagem urbana que transmite ideias sociopolíticas contestatórias e culturais? Como uma forma de linguagem artística?

Pois a pichação urbana é para nós, hoje em dia, o que a arte de guerrilha foi para o público da década de 1970. Ambas dialogam perfeitamente, pois são manifestações visuais de protesto e que utilizam o mecanismo da contestação sociopolítica enquanto material de fazer artístico.

Conforme Massimo Canevacci (2009), a cidade de São Paulo é o exemplo claro de cidade polifônica, com várias vozes. Onde “... cada pequeno fragmento da metrópole tinha uma história. Essa história do fragmento era possível se interpretar focalizando aquele fragmento sem estabelecer uma relação dialética com a totalidade” (2009, p. 19). Talvez seja a cidade de São Paulo a cidade mais polifônica do Brasil. Claramente São Paulo é a cidade das pichações mais intrigantes e instigantes.

Assim, de acordo com o conceito de cidade polifônica de Massimo Canevacci (2004), aplicado às grandes metrópoles urbanas brasileiras, pode-se notar que essas cidades se tornaram um espaço comunicacional de várias vozes expressas de diferentes formas (sendo a pichação urbana uma dessas linguagens), onde seus sujeitos múltiplos são atores cidadãos no processo interativo que formata o caráter sócio-espacial-visual-sonoro-olfativo das grandes cidades.

Portanto, encarar as pichações urbanas como uma forma de linguagem artística de contestação pode ser uma das maneiras de compreendê-las dentro do espaço polifônico das metrópoles atuais. O caráter, para muitos, ininteligível de suas marcas não exime as pichações urbanas de serem consideradas como verdadeiras manifestações artísticas, portadoras de ideologias, visualidades e incógnitas.

Apesar da pichação no Brasil ser considerada como um crime com punição de 3 meses a 1 ano de detenção e serviços comunitários, a força da arte urbana e dos grupos que a fomenta ainda continuam a viciar o nosso olhar, fornecendo-nos aprendizagens novas e experiências estéticas inusitadas a partir dos mais variados espaços urbanos.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: Aprendizagem Triangular. *In: Comunicação e Educação*. São Paulo, v.01, n.02, pág. 59-64. jan./abr. 1995.

_____. Arte-Educação no Brasil. Realidade hoje e expectativas futuras. *In: Estudos Avançados*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

BATAILLE, Georges. **Le Dictionnaire Critique**. Orléans: L'Écarlate, 1970.

CANEVACCI, Massimo. A comunicação entre corpos e metrópoles. IN: Revista **Signos do Consumo**. V.1, N.1, 2009, pág. 8–20.

_____. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GHIRALDELLI JR., Paulo. **História essencial da filosofia**. São Paulo: Universo dos livros, 2010.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1997.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. Duarte; TAVARES, Isis Moura. **Artes visuais e música**. Curitiba: IESDE Brasil, 2006.

SPINELLI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. IN: **LOGOS 26**: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007, pág. 111-121.