

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

ANDRÉ PIRES GUERRA AGUIAR

POETAS NO TOPO

BELO HORIZONTE

2021

ANDRÉ PIRES GUERRA AGUIAR

POETAS NO TOPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), área de concentração em Literaturas Modernas e Contemporâneas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

ORIENTADOR: GUSTAVO SILVEIRA RIBEIRO

Belo Horizonte

Agosto de 2021

Aguiar, André Pires Guerra.

A282p

Poetas no topo [manuscrito]

/ André Pires Guerra Aguiar. – 2021.

107 f., enc.: il., color.

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,

Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 87-96.

1. Poesia – História e crítica – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Arte e literatura – Teses. 4. Arte de rua – Teses. 5. Pichação de rua – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 808.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Poetas no topo*, de autoria do Mestrando **ANDRÉ PIRES GUERRA AGUIAR**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Prof. Dr. Miguel de Ávila Duarte - UFOP

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Miguel de Ávila Duarte, Usuário Externo**, em 31/08/2021, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 01/09/2021, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 02/09/2021, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 02/09/2021, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0920831** e o código CRC **37983B01**.

Dedico este trabalho a todos os 'pixadores', aqueles que enchem nossa cidade de poesia.

Agradeço principalmente à cultura da *pixação* que me inspirou a organizar esta dissertação. Agradeço ao Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro por ter acreditado em meu projeto me ajudando com diretrizes seguras, paciência e incentivo a concluir esta empreitada.

A todos os *pixadores* envolvidos nas entrevistas, pela paciência, boa vontade e generosidade durante este trabalho.

Aos professores da Universidade Federal de Minas Gerais por serem parte fundamental da minha formação acadêmica durante a graduação.

À minha família que sempre me apoiou em minhas empreitadas, independente qual fosse ela, principalmente aos meus pais e meus avós.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de estudos, o que foi fundamental para a conclusão do projeto, principalmente durante a pandemia.

A todos os amigos que me auxiliaram durante a pesquisa e por me envolverem em projetos paralelos com o mesmo tema.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)"

RESUMO

A poesia contemporânea tem sido muito discutida dentro do campo teórico mas, apesar disso, os teóricos da literatura têm tido muita dificuldade em conceituá-la. A *pixação*, por sua vez, deixou de ser realizada apenas no espaço público e passou a ser apresentado em lugares de autenticação artística (museus e galerias, sobretudo) e a constituir diálogo com a publicidade, o design, a moda, a arte e até o cinema, assim como a literatura. Diante disso, a presente dissertação aproximou a prática da *pixação* àquilo que os teóricos chamam de “literatura em campo expandido”, “literatura fora de si”, “apoesia”, “Literatura posautônoma”, dentre outras nomenclaturas que tentam dar forma e teorizar essas manifestações de escrita contemporânea. Essa aproximação se deu principalmente a partir de relatos de praticantes da *pixação* e a leitura da prática a partir da performance. Dessa forma, a *pixação* revelou-se um universo muito rico, que vai além da visão estigmatizada que carrega. A dissertação, então, demonstra como a poesia contemporânea passou a ir de encontro à performance e a linguagem dessa prática, através de várias características que assemelham essas práticas.

Palavras-chave: literatura contemporânea; *pixação*; poesia; performance; arte.

ABSTRACT

Contemporary poetry has been very much discussed in the theoretical field, although literary theoretical researchers have had quite difficulty in conceptualizing it. Pixação itself has not been presented anymore in public spaces, but in official artistic locations, such as museums and galleries, and it has established dialogue with publicity, design, fashion, art and even cinema, besides literature. Therefore, the present dissertation approaches pixação to what theoretical researchers call “literature in the expanded field”, “literature outside itself”, “apoetry”, “post autonomous literature”, and many other forms of calling these contemporary writing manifestations. This relation has been established using the speeches of the people who practise it and using the lecture of the practice relating to performance. Hence, pixação appears as a deeply rich universe, which goes beyond the stigmatized weight that it usually carries. Concluding, the present dissertation demonstrates the way that contemporary poetry approaches performance and its language, according to many similar characteristics between these practices.

Key-words: literary contemporary; ‘pixação’; poetry; performance; art.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- <i>Pixo</i> realizado com spray	12
FIGURA 2 - Divulgação de evento sobre <i>pixação</i> na UFES (Universidade Federal do Espírito Santo).	14
FIGURA 3 - Uma das modalidades descrevidas pelo <i>pixador</i> ‘Djan Cripta’ – a escalada.....	16
FIGURA 4 - Foto da página “rabiscandofilmes”	17
FIGURA 5 - Cena do documentário “ <i>Pixo</i> ” (2009), a qual se vê dois jovens empenhados em levantar o <i>pixador</i>	18
FIGURA 6 - Imagens do filme “De kina”.....	20
FIGURA 7 - <i>Pichação</i> : sem ‘x’	24
FIGURA 8 – “Emboladinhas” ou “xarpi” – estilo de letras da ‘ <i>pixação</i> ’ do Rio de Janeiro, de difícil compreensão até para os integrantes da prática	27
FIGURA 9 - <i>Pichações</i> que acompanham as ‘ <i>pixações</i> ’.....	27
FIGURA 10 - <i>Pixo</i> ‘Krog’. Entre as duas assinaturas é possível ver o símbolo da ‘grife’ “Os Registrados do Código Penal” e “União Quebra City”.....	29
FIGURA 11 - Técnica da “cabada”.....	35
FIGURA 12 - Vertente da <i>pixação</i> : paulista-mineira.....	37
FIGURA 13 -“Agenda” realizada em uma “reliquia”	39
FIGURA 14 -“Folhinha”.....	43
FIGURA 15 -“Reprodução do convite do “ataque” à 28ª Bienal Internacional de São Paulo, confeccionado por Djan’	49
FIGURA 16 - Poesia e prosa na prática da <i>pixação</i>	62
FIGURA 17 - A rua é nossa	62
FIGURA 18 - Capa do Jornal <i>City News</i> de 24 de Junho de 1979.....	65
FIGURA 19 - ‘Xarpi’, <i>pixo</i> do Rio de Janeiro	65

FIGURA 20 - Letra 'M' do alfabeto rúnico anglo-saxão	69
FIGURA 21 - Letra 'M' da 'grife' "TÚMULOS"	70
FIGURA 22 - Modalidade de extintor aplicada pelo <i>pixador</i> '75 VIVE'	71
FIGURA 23 – Menir de Almendres, Évora, Portugal.....	72
FIGURA 24 – Mão negativa. Gruta Chauvet (Árdeche, França). 30.000 a.C.	73

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1 Justificativa.....	12
1.2 Metodologia.....	19
2. ‘PIXAÇÃO’ E ‘PIXO’	23
3. ‘PIXAÇÃO’ E PERFORMANCE	32
4. ‘PIXAÇÃO’ E ARTE	47
5. PIXAÇÃO’ E LITERATURA.....	54
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
APÊNDICE	
Entrevista I.....	96
Entrevista II.....	102
Entrevista III.....	104
ANEXO	106

1 INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa

Atualmente podemos observar as crescentes manifestações artísticas em todas as cidades grandes do Brasil. Nossas cidades se tornam palco de intervenções urbanas que dialogam, dividem e disputam o espaço urbano, seja através do graffiti, da arte de rua, do “lambe-lambe”, das propagandas eleitorais, das publicidades, dos recados de amor etc. No entanto, há forma de intervenção em específico que incomoda muito os transeuntes, ou ao menos é motivo de muita polêmica: a *pixação*¹.

Pixação é um termo criado no Brasil para designar expressões estéticas, letras ou assinaturas, monocromáticas sendo realizadas com rolos, pincéis, aerossóis, extintor etc. Como demonstra de Souza (2007), essa prática advém da escrita, sendo esta uma das diferenças entre outras formas de manifestações urbanas, como o “graffiti” e, além disso, a premissa da *pixação* é a divulgação de uma assinatura visual através da repetição. De acordo com Scandiucci (2014), apesar de ter se originado através da influência do nascimento da cultura “Hip Hop”, nos EUA, ela se tornou um estilo único e brasileiro. Configurou-se como estilo a partir da cidade de São Paulo, na década de 80 e hoje, em cada estado do país, apresenta-se com um estilo próprio, conforme demonstra Munhoz (2014), citando o pichador `Pestes`.

FIGURA 1² – *Pixo* realizado com spray.

¹ A preferência da grafia da palavra *pixação*, com “x”, e não com “ch”, conforme a normas ortográficas, se deu para respeitar o modo como os *pixadores* escrevem o termo que designa sua prática. Esse modo particular de grafar é apontado por *pixadores* que pretendem diferenciar sua prática do sentido comum atribuído à *pichação*. “*Pixar*” seria diferente de “*pichar*”, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita baseada no alfabeto latino na paisagem urbana, enquanto “*pixar*” remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em mai. 2018.



Fonte: Documentário *Pixo* (2009), disponível no canal de vídeos "Youtube".

A *pixação*, de acordo com os indivíduos que estão inseridos nesta prática, corresponde a uma prática social, comunicacional, a busca por um 'status', uma reivindicação da memória, e até mesmo forma de arte. Apesar de ser uma cultura única e original do Brasil, cada *pixador* tem o seu motivo e a sua significação para *pixar*, conforme se pode observar no documentário *Pixo* (2009). Mas para a lei, trata-se de um crime, previsto nos termos do artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais (9605/98):

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) [...] § 2o Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)

A prática da *pixação* tem crescido muito principalmente entre os jovens e, devido ao caráter transgressor, como demonstra Spinelli (2007), tem sido cada vez mais estigmatizada. Por isso, é comum observamos um sentimento geral dos agentes comunicativos e institucionais, como a mídia, ao abordar tal prática da *pixação* unilateralmente como "vandalismo", como demonstra Catalonga (2013), ofuscando

outras abordagens, outros olhares sobre o fenômeno. No entanto, fica muito claro que o assunto pode ser muito explorado quando observamos os diversos autores contemporâneos que estudam o fenômeno sob diversas perspectivas, como demonstram Pizzinato, Tedesco e Hamann (2017). Trazer para o centro das discussões o tema “pixação” mostra como ele pode vir a impactar diretamente a maneira como indivíduos enxergam-no, despertando neles uma experiência estética única. Além disso, Calonga (2013) ainda observa no assunto uma possibilidade de repensar a cidade, o sujeito, o espectador e o seu poder simbólico. É importante, então, pensar a *pixação* com uma visão além da estigmatizada pelo discurso do senso comum, ainda mais quando é vista sob o ponto de vista artístico e ainda mesmo literário.

FIGURA II ³ – Divulgação de evento sobre *pixação* na UFES (Universidade Federal do Espírito Santo).



Fonte: Página “Street Art Caxias”

Acompanhando as crescentes reflexões no campo teórico sobre as transformações dos sentidos e limites da noção de literatura no contexto brasileiro, o presente trabalho busca compreender a *pixação* como uma expressão poética, podendo esta manifestação ser considerada uma das vertentes do que se poderia entender como uma prática de “literatura expandida” (PATO, 2012). Para entender

³ Disponível em: <<https://streetartcaxias.webnode.com.br/>>. Acesso em ag. 2018.

esse termo é preciso demonstrar uma dificuldade de análise das práticas poéticas contemporâneas por parte dos teóricos. Vários autores já demonstram essa dificuldade de conceituar a poesia, principalmente a poesia contemporânea, em toda a sua imensa variedade formal e de inserção na cena pública. É o caso de Nancy, que diz que “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.” (NANCY, 2005, p. 11). Outros autores como Siscar, (2010) apontam já para uma estreita relação entre crise, como elemento fundante de nossa visão da experiência moderna, e a poesia, observando na poesia um “lugar-comum” de contradições, capaz de formalizar nosso sentimento de mal-estar referente à nossa época. No entanto, é corrente estes mesmos autores apontarem uma saída para a compreensão do que se pode entender a partir da consigna poesia contemporânea. É o caso de Albert Pucheu que através do conceito de “apoesia” (PUCHEU, 2014, p. 249) afirma que a poesia tem perdido a forma, sendo uma possível saída para a poesia desviar de qualquer conceito ou forma que tente apreendê-la, assimilando modos, discursos e zonas de inserção que, antes, lhe eram alheias. Outros autores como Ludmer (2007) e Kiffer (2014) tratam de outras denominações para a poesia contemporânea, também demonstrando uma possível saída para a compreensão teórica da poesia contemporânea. Como é observado, todos estes autores já percebem na poesia contemporânea uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos, uma capacidade de sair de si e alargar os seus domínios técnicos e formais, ocupando espaços e superfícies distintas de si, dos seus espaços tradicionais. Diante disso, torna-se possível e até desejável do ponto de vista teórico uma análise da prática da *pixação* sob a perspectiva da literatura. Observar a *pixação* a partir do arsenal crítico e teórico das Letras, da Teoria da Literatura especificamente, pode ser uma opção interessante, capaz de descortinar sentidos ainda pouco explorados da produção do *pixador*.

Para que a *pixação* seja compreendida como uma “expansão da literatura”, busca-se primeiro a distinção entre “pixo” e “pixação”, demonstrando que a segunda manifestação se trata de uma performance, sendo a primeira apenas o resultado escrito do ato performático. Para Rodrigues (2015), observar a *pixação* como performance, pode gerar contribuições bastante significativas para a análise do fenômeno, já que a seu ver trata-se de uma “anti-disciplina”. Outros autores, como Hypolito (2017), já tornam essa observação viável, já que, para a autora, a *pixação*

trata-se de uma prática corporal, através da intervenção urbana, estabelecendo novas formas de habitar os espaços já constituídos da cidade. Além disso, a autora, em outro trabalho junto ao professor Eduardo Rocha (HYPOLITO, ROCHA, 2013), atenta-se à fala do fotógrafo “Choque”, no documentário *Pixo* (2009), na qual se percebe que a arquitetura da cidade de São Paulo foi um fator determinante para a performance do *pixador*, acarretando uma verticalização das letras. Outras observações sobre a prática da *pixação*, levantadas pelos envolvidos neste mesmo documentário, também apontam para este lado performático. É o caso de ‘Djan Cripta’, que ao decorrer sobre as categorias da *pixação*, afirma que “Em São Paulo há muitas categorias de *pixação*. Tem o cara que faz só muro, tem os caras que ‘faz janela’. Tem o cara que faz mais prédio. Tem ‘os cara’ que ‘faz escalada’. Tem cara que faz tudo” (PIXO, 00:06:57 - 00:07:16).

FIGURA III⁴ – Uma das modalidades descuidadas pelo *pixador* ‘Djan Cripta’ – a escalada.



Fonte: Documentário *Pixo* (2009), disponível no canal de vídeos “Youtube”.

Buscar um sentido único para o termo “performance” é um trabalho praticamente impossível, já que, de acordo com Fabião (2008) tanto a arte contemporânea, quanto a performance, desafiam qualquer princípio classificatório e,

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em mai. 2018.

por isso, o presente trabalho busca aproximar a prática da *pixação* a autores que trabalham o conceito de “performance” sob diferentes perspectivas, assim como pretende buscar este entendimento no próprio discurso daqueles envolvidos em tais práticas. Portanto, o escopo deste projeto será as entrevistas de diferentes grupos de *pixadores* de Belo Horizonte. As entrevistas coletadas estão reunidas na página “rabiscandofilmes”⁵, disponível na rede social online “Instagram”, assim como outras anexadas ao presente trabalho. A página serve como um dispositivo para arquivar as imagens das *pixações* e as entrevistas dos *pixadores* de Belo Horizonte, imagens e entrevistas que ajudaram a compor o filme “De Kina”⁶. A facilidade de acesso a alguns *pixadores* e a disponibilidade do material da página “rabiscandofilmes” ajudaram na escolha deste escopo.

FIGURA IV7 – Foto da página “rabiscandofilmes”.



Fonte: Instagram “rabiscandofilmes”.

⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/rabiscandofilmes/>>. Acesso em: Acesso em ago. 2020.

⁶ Filme realizado em 2020, sob a direção de Felipe Werneck. DE KINA. Direção e produção de Felipe Werneck. Belo Horizonte: 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ce3xL93r1No>>. Acesso em: 14 de jul. 2021. 34: 33.

⁷ Disponível em: < <https://www.instagram.com/rabiscandofilmes/?hl=pt-br> >. Acesso em: Acesso em jan. 2021.

Uma vez delimitado o sentido do termo “performance” (acontecimento repetível, que envolve o corpo e os sentidos⁸), procuro enfatizar o entendimento desta arte como expressão poética, a fim de contribuir com as reflexões acerca dos espaços outros de criação e inserção da literatura, bem como mapear uma das emergências de novas textualidades e modos da poesia. Como foi demonstrado, vários autores já trabalham com esta impropriedade da poesia, sendo assim, por quê não observar em um ato performático da *pixação* uma possível “expansão” da poesia, assumindo outras formas, técnicas e espaços?

A discussão sobre a *pixação* analisada por um olhar que concerne à teoria da poesia é tanto relevante no que tange à prática mesmo da *pixação*, que ganha olhares distintos ao do senso comum ou até mesmo dos próprios praticantes, quanto pode ser importante para o meio acadêmico, por alargar o entendimento da prática poética e trazer para dentro da Universidade todo um campo de atividade ativo e muito atual.

Um dos pontos principais da abordagem que é proposta acerca da *pixação* fundamenta-se no diálogo com conceitos oriundos da teoria da literatura contemporânea, principalmente da corrente teórica da chamada “literatura fora de si”. Para isso, o trabalho desenvolvido busca associar a prática da *pixação* com a performance, observando nessa característica, uma das vertentes da expressão poética.

FIGURA V⁹ – Cena do documentário “Pixo” (2009), a qual se vê dois jovens empenhados em levantar o *pixador*.

⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁹ Disponível

em:

<<https://www.instagram.com/p/BZo835THiCVHJVJJo8LWNdkpB2n1qB4wuM2hV40/?taken-by=cr.relikia>>. Acesso em: Ago. 2018.



Fonte: Documentário *Pixo* (2009), disponível no canal de vídeos “Youtube”.

1.2 Metodologia

A metodologia utilizada se baseia na revisão bibliográfica acerca das poéticas contemporâneas, principalmente os autores que observam na poesia contemporânea uma capacidade de expansão de si, abrangendo outros espaços e modos de ação na tentativa de problematizar as transformações dos sentidos e limites da noção de literatura, para desta forma entender a *pixação* como uma das vertentes possíveis da literatura contemporânea, uma de suas formas radicais de expressão poética. Estes autores abordam essas expressões poéticas sob diferentes denominações como “escrita fora de si” (KIFFER, 2014) e “Literatura posautônoma” (LUDMER, 2007). Diante dos distintos trabalhos que abordam a poética contemporânea e observa essa na poesia contemporânea uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos, uma capacidade de sair de si e alargar os seus domínios técnicos e formais, ocupando espaços e superfícies distintas das que tradicionalmente foram as suas, escolheu-se os textos “Formas da Impertinência” e “A escrita fora de si” do livro “Expansões Contemporâneas” (KIFFER, 2015), a obra “Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014), “Literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2007), “Apoesia contemporânea” (PUCHEU, 2014) e “Resistência da poesia” (NANCY, 2005) para tornar esse caminho possível. Essa maneira de observar a poesia contemporânea tornou viável aproximar a *pixação* destas manifestações poéticas contemporâneas, colaborando com as considerações

sobre os espaços outros de criação e inserção da literatura e mapeando uma das emergências de novas textualidades e modos da poesia.

A *pixação*, como uma prática, implica questões dentro de outras, o que exige um pensamento interdisciplinar, mas que não deixou de atingir o objetivo maior que são as relações entre a literatura e as práticas poéticas contemporâneas e a *pixação*. Além disso, analisamos a *pixação* como uma forma de performance, ao mesmo tempo atividade grupal, de ação imediata e irrepetível, e gesto manual, traço do corpo que se projeta sobre muros e fachadas, se apropriando delas como o escritor se apropria da folha de papel em branco. O primeiro trabalho que elegemos para analisar a performance da *pixação* foi o texto “Variações sobre a escrita” (BARTHES, 2010), de Roland Barthes. Através do conceito de “escrificação” (BARTHES. *Inéditos I*, p.221, 2004), o autor trata da atividade poética e literária como gesto antes de tudo manual e gráfico, para além de qualquer sentido que as palavras possam ter. Trata-se, portanto, do “gesto pelo qual a mão segura um instrumento (...), apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas (...)” (BARTHES. *Inéditos I*, p.221, 2004.) Assim, antes de tudo, na *pixação*, as letras e palavras nas paredes são desenhos, grafismos, traços manuais, rastros do corpo de quem os fez, nas quais são consideradas as noções de “gesto”, “vertente”, “olhares”, “ocupação” e “rivalidade”. Essas noções foram analisadas a partir das entrevistas e diálogos informais com os sujeitos envolvidos na prática da *pixação*, sendo preciso diferenciar os conceitos entre “pixo” e “pixação”, sendo o segundo conceito analisado como performance (sendo o primeiro apenas o nome escrito ou o rabisco no muro, ou em um suporte), já que esta distinção permitiu compreender melhor as diferentes performances encontradas na prática. Dentre os sujeitos entrevistados, buscou-se focar principalmente nos grupos de *pixadores* que fizeram parte do filme “De kina” (2020), filme que retrata a *pixação* belo-horizontina.

FIGURA VI– Imagens do filme “De kina”.



Fonte: Autoria própria.

Também foram analisados os diferentes discursos dos *pixadores* no documentário *Pixo* (2009), de João Weiner e Roberto T. Oliveira. Além das entrevistas, buscou-se suporte em autores que trabalham com a performance sob distintas perspectivas, buscando relações com a prática da *pixação*, dentre eles Gonçalves (2004), que observa a performance a partir do uso do corpo como um instrumento de comunicação, que se apossa de lugares, situação e objetos, atribuindo outros usos e significados, Glunberg (1987), que entende a performance como um “fenômeno de arte-corpo-comunicação” (GLUNBERG, 1987, p. 66), Matesco (2012), que observa no processo da legitimação da performance enquanto manifestação artística, uma busca por si mesma, materializando conceitos de arte através da investigação como o corpo e as relações com o espaço, Marvin Carlson (2010), que destaca que as performances contemporâneas se misturam às manifestações de rua e Archer (2001), que vê na performance “[...] uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado” (ARCHER, 2001, p. 117).

Também de extrema importância no decorrer da pesquisa, discutiu-se sobre os encontros entre o universo da arte e da *pixação*, demonstrando como as expressões da *pixação* foram adentrar museus, galerias etc. Silva (2014), em sua tese de doutorado, nota que o contato entre o universo da arte e a *pixação* é muito recente, já que há pouco tempo que os *pixadores* começaram a participar de eventos artísticos.

Nesta mesma tese, intitulada “Em nome do pixo: a experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson” (SILVA, 2014), o autor nota que o *pixador* ‘Djan’ figurou em um centro de exposição de arte contemporânea com destaque graças a sua performance como *pixador* ao longo dos anos. Essa tese foi de extrema importância para observar a prática da *pixação* como arte, principalmente quando apoiada no pensamento da tese intitulada “Investigações acerca do conceito de arte” (FERREIRA, 2014), na qual a pesquisadora Débora A. Ferreira observa na perspectiva do filósofo Vilém Flusser um conceito mais amplo de arte, que abrange a performance da *pixação*, já que a arte para o filósofo tem como princípio a capacidade de criação e inovação presentes em qualquer cultura humana. Observando a *pixação* como uma manifestação artística pode-se aproximar a prática do fenômeno ao qual os críticos literários contemporâneos chamam de “literatura fora de si”. Não se pretendeu enunciar verdades ou propor sistemas de pensamento fechado a partir dos relatos dos entrevistados ou dos autores estudados, os conceitos com que trabalhamos se circunscrevem à análise dos diferentes discursos relacionados à prática da *pixação*, e só nessa medida é que foram considerados de modo aprofundado, dialogando com os textos apresentados.

A metodologia aplicada, então, se baseia praticamente à revisão bibliográfica, através da seleção de artigos em diferentes contextos e às entrevistas com grupos ou sujeitos que atuam na prática da *pixação*.

2 'PIXAÇÃO' E 'PIXO'

As pinturas rupestres, as inscrições descobertas em Pompéia e em muros de templos e igrejas da Idade Média, assim como os protestos no Brasil contra a ditadura já nos demonstram uma histórica relação entre o homem e a necessidade de comunicação através da apropriação do espaço¹⁰. O uso do espaço público na sociedade contemporânea como suporte é nada mais que a transformação desta antiga prática de manifestação. Nossa cidade é palco de distintas intervenções urbanas que tomam forma através da imagem e da escrita. As *pixações*, através dos *pixos*, se manifestam justamente nessa união entre a imagem e a escrita, entre a letra e o símbolo. Escrita dessa forma, com 'x', já demonstra uma preocupação dos integrantes desta prática com a transgressão da norma, da escrita, integrantes que buscam evidenciar que esta prática se difere das outras pichações, se configurando como uma vertente da intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo, em que se picha uma marca feita (o "pixo"), desenhada com letras estilizadas, através de um formato previamente elaborado, com tipos de letras criadas pelos próprios *pixadores*, demonstrando um padrão estético peculiar, que dialoga com o suporte, ou seja, com o espaço urbano¹¹. Esta prática possui uma dinâmica e uma linguagem própria, na qual o diálogo é estabelecido entre próprios integrantes. Para se compreender melhor essa dinâmica e linguagem é preciso entender quais foram as principais influências deste movimento, bem como sua história complexa e pouco linear.

¹⁰ Na Roma antiga, de acordo com Funari (1989), os cidadãos escreviam em muros e em suas próprias casas em forma de manifesto e também de protesto (FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A Pompéia dos Grafiteiros. Cultura Popular na Antiguidade Clássica*. São Paulo: Contexto, 1989). Como aponta Endo, na Idade Média os muros eram usados por padres no intuito de expor sua ideologia, criticar doutrinas contrárias às suas ou mesmo difamar governantes e, durante a ditadura no Brasil, a popularização do aerossol fez com que as inscrições urbanas ganhassem mais rapidez e mobilidade (ENDO, Tatiana Sechler. *A pintura rupestre da pré-história e o grafite dos novos tempos*. São Paulo: CELACC / ECA / USP, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/157955899/Tatiana-Sechler-Endo-A-Pintura-Rupestre-da-Pre-historia-e-o-Grafite-dos-Novos-Tempos-USP> >. Acesso em: 03 mar. 2020.)

¹¹ Sobre a questão da escrita com 'x', vide: LASSALA, Gustavo. *Em nome do Pixo: A experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014; *Pixo - Documentário sobre pichação e pichadores*. Direção de João Weiner e Roberto T. Oliveira. Vídeo (1:01:51). Acesso em maio de 2018; PEREIRA, A. B. Quem não é visto não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 1, n. 2, 2012 e; PEREIRA, A. B. Um rolê pela cidade de riscos: Leituras da piXação em São Paulo. *Coleção Marginalia de Estudos Urbanos*, v. 4. EdUFSCar, 2018.

FIGURA VII¹²– Pichação: sem 'x'.

Fonte: Página “Revista Sísifo”.

A *pichação*, de acordo com o fotógrafo “Choque”, no documentário *Pixo* (2009), surgiu na década de 80, através das influências dos logos das bandas de “heavy metal”, de “punk”, de “hardcore” e de “rock” que, por sua vez, foram inspiradas, na sua maioria, nas runas anglo-saxônicas. Essa influência, por sua vez, não é um processo em que se copia essas letras, mas há uma elaboração a partir delas, conforme destaca o próprio fotógrafo. De acordo com o pesquisador Pereira (2018), em entrevista concedida à “Revista Brasil”, também foram de extrema importância no surgimento desta expressão os movimentos sociais contra a ditadura no Brasil, o movimento “punk”, o surgimento de artistas de rua e a chegada da cultura “Hip Hop” (que surgiu nos Estados Unidos durante os anos 70) ao Brasil. Ele explica que a *pichação* sempre existiu em São Paulo, mas se intensificou a partir dos anos 70, com a influência dos protestos contra a ditadura e também das chamadas “pichações poéticas”. Esses movimentos influenciaram no surgimento da *pichação* de diversas formas. Conforme demonstra Endo (2009), com a popularização do aerossol, após a Segunda Guerra Mundial, as inscrições urbanas ganharam mais rapidez e mobilidade. Já Scandiucci (2014), nos demonstra que durante a ditadura militar, no Brasil, os aerossóis foram usados como forma de protesto e manifestação pela liberdade de expressão. Através de mensagens diretas e politizadas, os manifestantes

¹² Disponível em: < <http://www.revistasisifo.com/2015/05/muros-monumetos-e-placas-inscricoes.html>>. Acesso em: Acesso em mar. 2020.

encontravam nas paredes a forma de propagar ideias. Essas pichações, no entanto, como demonstra o fotógrafo “Choque” no documentário *Pixo* (2009), não apresentavam preocupação estética.

Também de extrema influência na consolidação da prática enquanto um movimento, a pichação “Cão Fila Km 26” foi a primeira a se espalhar pela cidade de São Paulo. Filardo (2015) conta que essa frase tinha fins comerciais, já que o vendedor de cachorros da raça “Fila”, responsável pela frase, situava-se no quilometro 26 da estrada de Alvarenga. Relatos do documentário já citado também demonstram que aquela frase inspirou os primeiros pichadores da cidade de São Paulo a imitarem o gesto de deixar assinaturas. As “pichações poéticas”, por sua vez, surgiram nos anos 1970. De acordo com Ramos (1994) e Santos (2012), durante esses anos é possível ver no Brasil diversos poetas e outros artistas de rua que usavam o espaço urbano como suporte para inserir frases e imagens. Bastos (2008), por outro lado, ao demonstrar o surgimento do anonimato presente na prática do *graffiti* e a chegada do movimento “Hip hop” no Brasil, permite pensar no surgimento do anonimato presente no *pixo* através da influência do movimento. Ele destaca que o movimento surgiu no “Bronx”, uma das principais periferias de Nova Iorque, marcada principalmente por imigrantes e negros. O local era conhecido, nos anos 60, pelo tráfico de drogas e violência. Gangues disputavam os territórios para a venda de drogas e os demarcavam com nomes da gangue nas paredes dos territórios que dominavam. Insatisfeitos com a violência cometida entre eles mesmos, uma vez que já sofriam violência pelo resto da sociedade por serem marginalizados, os jovens passaram a ver no “graffiti” uma maneira de responder à violência de forma pacífica. Passaram então a se valer de diferentes materiais, como rolinhos, aerossóis e pincéis, como forma de se expressarem. Ao contrário do movimento contra-ditatorial no Brasil, do “cão Fila” e das “pichações poéticas”, as mensagens escritas nos muros nesse contexto não tratavam de direcionar a qualquer transeunte, mas guardavam ainda o anonimato das gangues, agora, sob o anonimato da “tag” (modalidade de “graffiti”). Bastos (2008) ainda destaca que o movimento “Hip Hop” chegou ao Brasil nos anos 80, onde disseminou a prática de seus elementos, entre eles o “graffiti”. Filardo (2015) alega que as *tags*, ligadas às disputas territoriais dos guetos e ao “Hip Hop”, começaram a tomar a cidade de São Paulo e adjacências nos anos 80. Nessa mesma década, então, o “pixo”, incorporado ao anonimato surgido através da influência da

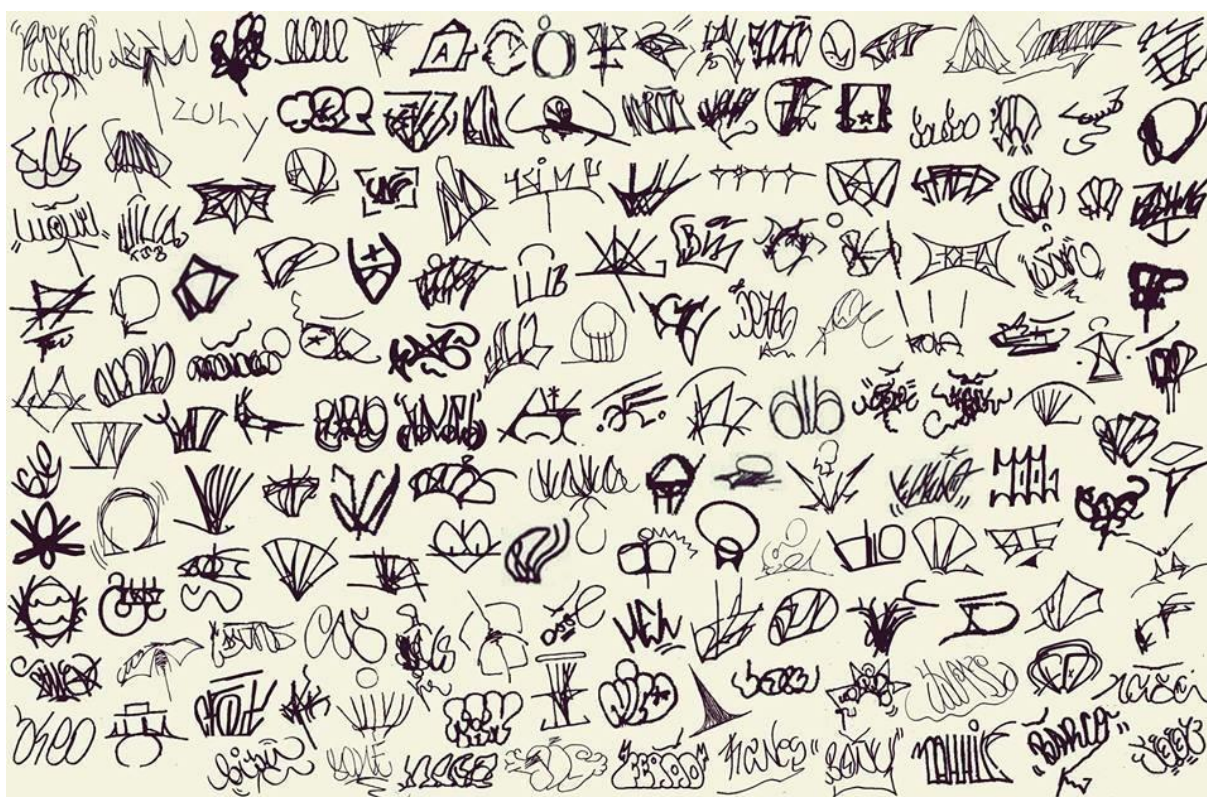
cultura “Hip Hop”, passou a adquirir as características dos logos das bandas e a se espalhar como uma prática em diferentes capitais do país, conforme destaca Santos (2012).

Uma vez apresentadas as influências do surgimento da *pixação* enquanto um movimento social, é preciso realçar alguns aspectos da linguagem da *pixação*. Além de caracterizar a prática da *pixação* através da escrita com ‘x’, rompendo com a gramática normativa brasileira, o aspecto semântico destes *pixos* na maioria das vezes não é problematizado. Os *pixadores* revelam que o significado destes, muitas vezes, não remetem a nenhum conteúdo, sendo voltado muitas vezes às letras que os *pixadores* tem maior afinidade para estilizar, o que demonstra que o significado dessas palavras é menos valorizado, conforme destacou Pereira (2018). Numa pesquisa em que estudou as motivações dos nomes das assinaturas, Pereira (2018) demonstrou que esses nomes estão ligados na maioria das vezes à sujeira, à marginalidade, à transgressão, às drogas e à loucura e que, muitas vezes, essas alcunhas depreciativas são adotadas a partir do tratamento que a imprensa, a sociedade e o poder público usam para se referir à prática e aos praticantes da ‘*pixação*’. Assim, “a forma como são tratados acaba por reforçar a afirmação de uma postura marginal e transgressora” (PEREIRA, 2018, p. 44). Por outro lado, é notável como os *pixadores* privilegiam a originalidade do nome e da forma de seus *pixos*, assim como o lugar alcançado. Pereira (2018) destaca que os nomes e as formas dos *pixos* em São Paulo são únicos, o que corrobora com os relatos dos praticantes em Belo Horizonte, que revelam que essa mesma dinâmica acontece em outros lugares do Brasil.¹³ Um dos entrevistados, o *pixador* ‘KROG’ (2020) relatou que mudou sua assinatura devido um *pixo* homônimo ao seu em São Paulo. Há no *pixo*, portanto, “um padrão estético peculiar, seguido e altamente valorizado pelos seus autores” (PEREIRA, 2018, p. 33). É interessante notar que essa apropriação lúdica da escrita não se importa em comunicar com a população no geral e, de acordo com o fotógrafo “Choque”, no documentário *Pixo* (2009), ela não se comunica, mas agride a sociedade, ficando restrita aos próprios grupos de *pixadores*, que reconhecem o código linguístico próprio do movimento, seja através da leitura, seja através da forma

¹³ Relatos obtidos a partir de entrevistas com os *pixadores* ‘Krog’, ‘Luan’, ‘Daas’, ‘Ril’, ‘Saro’, ‘Ursa’, ‘Nok’, ‘Croif’, ‘Sik’, ‘Saori’, ‘Cami’, ‘Musk’, ‘Gal’, ‘Taj’, ‘Plor’, ‘Naice’, ‘Sarf’ e ‘Paoks’ realizadas no período entre Março e Agosto de 2020. As entrevistas coletadas serviram de escopo para a realização do filme “De kina” e serviram também para alimentar a página do “Instagram” “Rabiscando filmes”.

(como é o caso das “emboladinhas” ou “xarpi” – estilo de *pixação* do Rio de Janeiro). Apesar disso, os *pixadores* algumas vezes procuram se comunicar com a população em geral e, para isso, se valem da escrita baseada no alfabeto latino, complementando seus *pixos*, com pichações em que normalmente escrevem frases de protesto. Pereira (2018) destaca também que as frases legíveis, que acompanham os ‘pixos’, podem expressar, além dos protestos, as condições encontradas ao realizar o ato e também servem para desafiar outros ‘pixadores’.

FIGURA VIII¹⁴– “Emboladinhas” ou “xarpi” – estilo de letras da ‘pixação’ do Rio de Janeiro, de difícil compreensão até para os integrantes da prática.

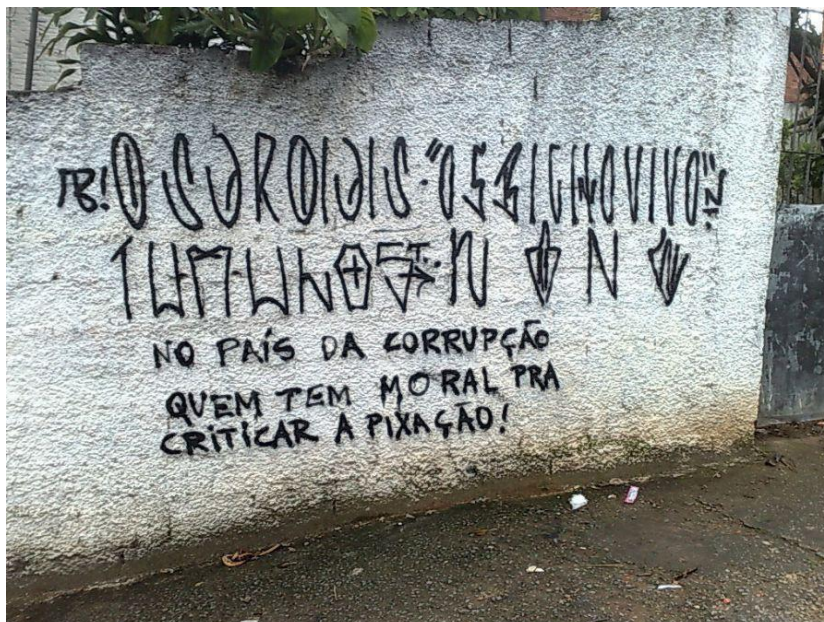


Fonte: Facebook “Rato’s da Madrugada - Xarpi”.

FIGURA IX¹⁵– Pichações que acompanham as ‘pixações’.

¹⁴ Disponível em: < https://www.facebook.com/pg/Ratos-Da-Madrugada-xarpi-777707212241338/community/?mt_nav=0&msite_tab_async=0>. Acesso em: Acesso em mai. 2020.

¹⁵ Disponível em: < <https://medium.com/umapera/quer-saber-como-funciona-a-pichacao-d866a387c8bc>>. Acesso em: Acesso em mar. 2020.



Fonte: Uma Pera “Quer saber como funciona a pichação?” (2013).

Pereira (2018) caracteriza a prática da *pixação* através das ‘grifes’, que poderiam ser classificadas como a união de um grupo de *pixadores*, que também podem ser chamadas de ‘bonde’.¹⁶ A ‘grife’ normalmente acompanha o *pixo*, agregando-lhe valor entre os *pixadores*, além de funcionar como uma etiqueta ou acessório que demonstra de qual grupo o *pixador* faz parte. Pereira (2018) demonstra que essas marcas se assemelham aos logotipos e às marcas comerciais e também apresentam um padrão estético único. Relatos dos praticantes dessa manifestação demonstram que as ‘grifes’ são muito cobiçadas pelos *pixadores* e que, para se ingressar nas ‘grifes’ com mais *status* é necessária muita dedicação. No entanto, para se fazer parte de uma, os *pixadores* devem seguir as regras específicas da ‘grife’. Relatos dos entrevistados, por exemplo, demonstram que alguns *pixadores* fazem parte de mais de uma ‘grife’, já a integração em outras, impedem essas participações. Em uma entrevista à revista “Vaidapé”, o *pixador* ‘PE’ (2017) conta que quando a ‘grife’ “Os Registrados Do Código Penal” surgiu era preciso, como requisito para se integrar à ‘grife’, ter passagem pela delegacia. As ‘grifes’, como aponta Pereira (2018), sugerem normalmente, em seu significado, a ideia de aliança ou união, e são normalmente precedidas do artigo “Os” ou pela palavra “União”. Relatos de alguns *pixadores* demonstram que existem ‘grifes’ hoje que possuem integrantes de todo o

¹⁶ O termo ‘bonde’ é como muitos *pixadores* entrevistados se remetem a essa união.

país, os quais espalham as ‘grifes’ por todo o mundo, a partir das práticas de expansão da *pixação*.

FIGURA X¹⁷ – *Pixo* ‘Krog’. Entre as duas assinaturas é possível ver o símbolo da ‘grife’ “Os Registrados do Código Penal” e “União Quebra City”.



Fonte: Instagram “_krog_krog_krog”.

Durante o processo de criação das letras e das formas dos ‘pixos’, o ‘pixador’ busca uma originalidade, um “padrão estético peculiar” (PEREIRA, 2018, p. 33), que chame a atenção dos trauseuntes e de outros ‘pixadores’, o que o fotógrafo “Choque”, no documentário *Pixo* (2009), chama de processo criativo e artístico muito bem elaborado. Nesse sentido, já é possível observar que esse processo performático já se encontra nos moldes do ‘pixo’, antes mesmo de sair nas ruas para deixar suas assinaturas. Assim, a ‘pixação’ se inicia nesse processo de elaboração das letras, dos ‘pixos’. Pereira (2018) faz um paralelo entre a ‘pixação’ e a caligrafia, que une a escrita e o desenho. Citando Ingold (2007), o pesquisador demonstra que a escrita e o desenho foram separados pela modernidade ocidental que passou a ver na escrita uma tecnologia e no desenho uma arte. A ‘pixação’, então, se assemelharia à caligrafia já que a estilização das letras inscritas nos muros remete aos desenhos e às palavras, o que nos faz pensar que os pixadores “não escrevem nos muros, mas desenham palavras nele” (PEREIRA, 2018, p. 26). Além disso, Ingold (2007), ao

¹⁷ Disponível em: < https://www.instagram.com/_krog_krog_krog/>. Acesso em: Acesso em abr. 2020.

refletir sobre a arte da caligrafia, a compara com uma dança, em que o calígrafo, como um “peformer” (INGOLD, 2007, p. 134), exerce uma sequência de gestos comedidos, processo que Pereira (2018) mais uma vez observa na ‘pixação’. É necessário compreender, no entanto, que muitos *pixadores* têm mais de um *pixo* esboçado. Relatos dos *pixadores* de Belo Horizonte demonstram que a técnica da *pixação* daqueles que apresentam apenas um *pixo* nas ruas é chamado de ‘carimbo’, já que sua técnica de repetição da assinatura faz remeter à seriação típico do gesto mecânico de um carimbo, uma vez que as assinaturas são muitas parecidas.

Uma vez esboçado o *pixo*, os adeptos da prática buscam sair em grupos ou sozinhos para deixarem suas assinaturas pela cidade e estabelecerem suas redes de troca. Ao se deslocarem, processo que Pereira (2018) denomina de *rolês*, os *pixadores* buscam principalmente a visibilidade entre seus pares, não se preocupando muito com o que os outros cidadãos pensam sobre seus atos. Essa visibilidade entre os pares é chamada de “ibope”¹⁸. Os *pixadores* prestigiam os *pixos* uns dos outros, principalmente pela quantidade (daqueles que tem mais *pixos* espalhados pela cidade) e também pela qualidade (daqueles que se arriscam ao fazerem em lugares muito movimentados e de difícil acesso). Buscando demonstrar que a prática da *pixação* é voltada para os próprios *pixadores*, Pereira (2018) nos exemplifica casos em que os *pixadores* não conseguem ler o *pixo* de outros, só sabendo do que se trata, quando entra em contato com os autores do *pixo*. Outro caso que nos chama a atenção é o relato do *pixador* “Operação”, no documentário *Pixo* (2009). Ele não sabe ler nem escrever, apenas tornando-se capaz de decifração de textos quando o caso se trata de *pixos*. Seu relato nos faz refletir como os *pixos*, que muitos reclamam não dialogar com a sociedade, por não serem inteligíveis para a maioria da população, é um universo que faz sentido para os adeptos da prática, enquanto que a leitura é um processo excludente para aqueles que não tem acesso à educação. A prática da *pixação* acaba sendo ainda mais criticada pela sociedade e pelos meios de comunicação, justamente porque as pessoas que não participam dessa dinâmica e dessa linguagem, só conseguem observar o resultado da prática, ou seja, o *pixo*. Observado somente pelo aspecto do *pixo*, o universo da *pixação* fica reduzida somente à transgressão, ocultando um lado muito rico, que estudado pode vir a

¹⁸ Referência a empresa que mede a audiência. Dada a importância da empresa, tornou-se muito popular entre os *pixadores* utilizar o seu nome como forma de designar audiência ou prestígio entre seus pares, como demonstra Pereira (2018).

contribuir com diversas áreas do conhecimento: a prática artística e performativa, a elaboração de fato de elementos estéticos e expressivos.

3 'PIXAÇÃO' E PERFORMANCE

Uma vez definido o *pixo* como a assinatura da 'grife' ou pessoal, escrita no suporte da cidade através da prática da *pixação*, de forma anônima, é preciso entender melhor o que é a *pixação*. Enquanto o *pixo* vem da escrita, a partir da elaboração estilizadas de letras, a *pixação*, como já foi abordado, tem toda uma dinâmica e uma linguagem particular e pode ser definida como uma prática, uma ação. Um caminho viável para essa definição, é entendê-la a partir da performance, conceito bastante explorado na arte contemporânea, que não apresenta uma única definição. Archer (2001) e Cauquelin (2005) demonstram que a performance, enquanto manifestação artística, surgira entre os anos 60 e 70, e é tida como uma ação, em que podem ser combinados diferentes elementos das artes.¹⁹ A performance enquanto arte corporal nos permite abordar a prática da *pixação*, já que para Gonçalves (2004) a performance se dá a partir do uso do corpo como um instrumento de comunicação, que se apossa de lugares, situação e objetos, atribuindo outros usos e significados. A prática da *pixação* questiona limites e fronteiras da cultura e do cotidiano e entendê-la como performance é dar suporte às novas pesquisas de linguagem e às novas concepções artísticas. Glunberg entende a performance como um "fenômeno de arte-corpo-comunicação" (GLUNBERG, 1987, p. 66) e, nesse sentido, ela pode abranger a *pixação*, já que sua linguagem se comunica restritamente aos próprios grupos de *pixadores*, através de corpos que não estão presentes, embora estão longe de estarem ausentes. Massino Canevacci (1993) demonstra que o *pixador* se comunica não por meio de palavras, mas por sua presença fantasmática, já que o sentido do discurso consiste em atestar a existência anônima do *pixador* pela presença abstrata do *pixo*. Matesco (2012), por outro lado, observa no processo da legitimação da performance enquanto manifestação artística, uma busca por si mesma, materializando conceitos de arte através da investigação como o corpo e as relações com o espaço, por exemplo. Processo que, mais uma vez, proporciona

¹⁹ É preciso lembrar que as performances já eram práticas artísticas conhecidas das vanguardas do início do século XX, especialmente dos Dadaístas e dos Surrealistas, situando o início da sua abordagem no manifesto futurista publicado em Paris em 1909. Nos anos 1960 e 1970, o que se deu foi uma retomada e transformação radical nessa prática, que passou a ocupar lugar central entre as manifestações artísticas contemporâneas. Para mais sobre a retomada da performance e sua associação com outras formas artísticas contemporâneas: GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

pensar a *pixação* como performance, já que ela se manifesta principalmente no espaço urbano. Já no livro de Marvin Carlson, “Performance: uma introdução crítica” (2010), o autor destaca que as performances contemporâneas se misturam às manifestações de rua. Nesse sentido, o espaço público, a construção da imagem nesse espaço e o uso do corpo para isso (gesto) são elementos constituintes da obra. O “acontecimento” transgressor do *pixo* (algo efêmero) entra em diálogo com que Archer fala sobre a performance nos anos 70: “[...] uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado” (ARCHER, 2001, p. 117). De acordo com Cauquelin (2005), através da *pixação*, a arte assume a postura de reivindicação pelo direito ao corpo na cidade. A *pixação* seria, nesse sentido, a performance por excelência: quando um jovem da periferia cruza a cidade e subverte o sistema de segurança de um suporte, para realizar sua inscrição nele, está realizando uma grande performance, reivindicando sua existência no espaço público.

Alguns aspectos da *pixação*, para que seja compreendida como uma performance, merecem ser destacados. Noções como “gesto”, “vertente”, “olhares”, “ocupação” e “rivalidade”, aqui são consideradas para se entender a prática enquanto performance. O gesto se inicia na estilização das letras, muitas vezes ainda no papel, em uma busca da originalidade, produzindo linhas, como já foi dito. Esse processo assemelha-se à arte da caligrafia. Na rua, o gesto passa a ser um traço do corpo que se projeta sobre muros e fachadas. Pereira (2018) demonstra que os *pixadores* buscam contornos bem expressivos e um traço firme, sem deixar a tinta escorrer. Através deste gesto, os *pixadores* trabalham seus *pixos* de uma maneira muito particular, exprimindo a exclusividade daquilo que se grafa no suporte. Além disso, ele afirma que os *pixos* na cidade remetem à imaginação do gesto corporal que levou alguém até aquele local. Para Filardo (2015), a forma da *pixação* depende muito do gesto e da fluidez do movimento. Assim, “a marca de um *pixador* no alto de um prédio é, na verdade, a assinatura de uma performance de risco” (PEREIRA, 2018, p. 27). Os *pixadores* marcam a paisagem urbana com os seus *pixos* e seus corpos, através do gesto.

Nesse contexto, o gesto pode ser compreendido como a modalidade, a categoria, o instrumento usado ou a técnica da *pixação*. Para o *pixador* ‘LUAN’, as

próprias performances praticadas pelos *pixadores* em um local é que exigem novos gestos na *pixação*, já que “a partir de um prédio que já foi todo *pixado* é que se observa frestas, que exigem outras performances para se *pixar*” (‘LUAN’, 2020). Esse processo é um reflexo do suporte e da arquitetura. Assim, a *pixação* se desenvolve a partir do que Christin chamou de “*pensamento da tela*”, processo que a autora demonstra ser uma consciência do suporte (CHRISTIN, 2004, p. 283, grifo da autora). Para Filardo (2015), por exemplo, os instrumentos utilizados na *pixação* determinam e limitam os gestos dos *pixadores*. Relatos dos *pixadores* entrevistados²⁰ demonstram serem várias essas possibilidades do gesto, como o rapel (em que os *pixadores* se apoiam em instrumentos de rapel, muitas vezes improvisado), a “invasão” (invasão da propriedade privada com a finalidade de *pixar*), a “cabada” (uso de extensores, improvisados ou não, como ferramenta ou extensores), o “jeguerê” (gíria usada entre os *pixadores* para se referir a escalada a partir do corpo de outro *pixador*, para se atingir um lugar mais alto), o “extintor” (uso do extintor cheio de tinta e com pressão para se *pixar*), dentre outros. A *pixação*, como uma forma de performance é ao mesmo tempo uma atividade grupal, de ação imediata e irrepetível, que toma forma do *pixo*, a partir do gesto manual. Assim, antes de tudo, na *pixação*, as letras e palavras nas paredes são desenhos, grafismos, traços manuais, rastros do corpo de quem os fez.

O processo da *pixação*, nesse sentido se assemelha muito ao que Roland Barthes, em seu texto intitulado “Variações sobre a escrita” (2010), chamou de “*escrificação*” (BARTHES. *Inéditos I*, p.221, 2004). Para o autor, esse conceito trata da atividade poética e literária como gesto antes de tudo manual e gráfico, para além de qualquer sentido que as palavras possam ter. Trata-se, portanto, do “gesto pelo qual a mão segura um instrumento (...), apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas (...)” (BARTHES, 2004, p.221.) A “*escrificação*”, então, assemelha-se à “*arte da caligrafia*” de Tim Ingold (2007), que Pereira (2018) aproximou da *pixação*. Nos três processos percebemos que os traços, formas e linhas são constituídos através do gesto manual, o que para Ingold (2007), determina a união entre o desenho e a escrita, aproximando de uma visão ideogramática da escrita. Para Henri Focillon, em seu ensaio “Elogio das mãos” (1983), nossas mãos são capazes de impor uma forma, um contorno e, no próprio

²⁰ Relatos obtidos a partir de entrevistas com os *pixadores* ‘Krog’, ‘Luan’, ‘Daas’, ‘Ril’, ‘Saro’, ‘Ursa’, ‘Nok’, ‘Croif’, ‘Sik’, ‘Saori’, ‘Cami’, ‘Musk’, ‘Gal’, ‘Taj’, ‘Plor’, ‘Naice’ realizadas no período entre Março e Agosto de 2020.

domínio da caligrafia, um estilo. Nossas mãos foram ao longo do tempo multiplicando o saber do ser humano através dos gestos, gestos cuja potência inventiva é ocultada pelo hábito milenar. O autor acredita que foram nossas mãos que modelaram a própria linguagem, já que nossos gestos emprestaram ímpeto à linguagem, ajudaram a articulá-la, a distinguir os elementos da linguagem, a ritmá-la ou mesmo a cobri-la de inflexões sutis.

Os gestos e a voz estão unidos desde o princípio da humanidade. Através dos gestos, o *pixador* é capaz de exercer uma ação contínua sobre sua vida interior, de criar ou seguir um estilo. Já Filardo (2015) observa no gesto da *pixação* “um misto de caligrafia com tipografia, pois a forma deve se manter independente do tamanho, instrumento ou suporte” (FILARDO, 2015, p. 16). O *pixador* ‘Saro’, entrevistado para a pesquisa, também aproxima a *pixação* da tipografia, ressaltando um trabalho artístico no gesto de criação dos *pixos*. A *pixação*, então, explicita a afinidade entre o ver e o ler, afinidade essa que, de acordo com Christin (2006), remonta às origens icônicas da escrita. Para a autora, a escrita “nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela [a imagem]” (CHRISTIN, 2006, p. 64). Na *pixação*, o valor ou ‘ibope’ estabelecido pelos *pixadores*, se dá praticamente pelo gesto, ao se arriscarem em performances de “escaladas”, “invasões”, “janeladas”²¹ etc. e ao buscarem originalidade em suas formas. Para Filardo (2015) o valor atribuído à uma *pixação* reside no impacto visual, em *como* se escreve.

FIGURA XI²² – Técnica da “cabada”.

²¹ Modalidade da *pixação* em que se escala uma janela, com grades ou não, a fim de deixar o *pixo* no edifício, ao redor das janelas.

²² Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/Br5gnkYn3I9/>>. Acesso em: Acesso em abr. 2020.



Fonte: Instagram “lotevagocrew”

Os gestos praticados pelos *pixadores* resultam em algumas escolhas estéticas específicas, que podem ser compreendidas pelas vertentes. Em uma das entrevistas concedidas, o *pixador* ‘Luan’ (2020) discorreu sobre essas vertentes da *pixação*. Para ele, as diferentes expressões visuais da *pixação* adquirem padrões ou características específicas dentro de cada região. Essa noção é de extrema importância para a compreensão da performance da *pixação*, pois, de acordo com ‘Luan’, no universo da *pixação*, os escritores vão se apropriando da estética das letras uns dos outros, criando vertentes e composições nos muros. Para ilustrar essas vertentes, o *pixador* ‘Luan’ discorre sobre os “letrados mineiros” que, para ele, são divididos em “belorizontinos”, “carioca-mineiro”, “paulista-mineiro” e “brasiliense-mineiro”. Alguns autores também já discorreram sobre essas vertentes dentro do universo da *pixação*. É o caso do antropólogo italiano Massimo Canevacci (1993), que caracteriza a *pixação* paulistana, em sua forma, como uma escrita “árabe-gótica”, “um estilo que se tornou verdadeiramente característico da capital paulistana” (CAVENACCI, 1993, p. 182). Outros autores, como Paim (2013), caracterizam a *pixação* paulistana como “tag reto”, já que suas linhas e ângulos são retos, refletindo tanto a arquitetura da cidade de São Paulo, quanto o movimento dos corpos dos *pixadores*. Já o autor Costa (2009)

afirma que a *pixação* carioca difere da de outras cidades, principalmente pelos traços curvos, caracterizando-a como “xarpi”. Chagas (2012), por sua vez, ao analisar as *pixações* de Fortaleza, afirma:

Há uma nítida semelhança da *pixação* carioca e a fortalezense, o xarpi é curvo ou embolado, com letras sobrepostas, a dinâmica de execução é semelhante também, é um traço contínuo do começo da primeira letra do xarpi à letra final. Em contraposição, a *pixação* paulista é detentora de uma caligrafia única, seu xarpi é executado letra por letra, há um estilo de linhas e ângulos retos. (CHAGAS, 2012, p. 19-20).

Para o *pixador* ‘LUAN’, as letras de Minas Gerais são em sua maioria redondas, a de São Paulo são retas, enquanto que as do Rio são “emboadas”, e isso se dá, segundo afirma, pela influência do lugar. As pesquisas sobre a estética das *pixações* e os relatos dos entrevistados demonstram, assim, haver um padrão estético em diferentes regiões do Brasil, o que configura as várias vertentes da *pixação*.

FIGURA XII²³ – Vertente da *pixação*: paulista-mineira.



Fonte: Instagram “overdosedespray”.

²³ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CBjqhzcDuRTDj04VATNBLSVCrLG8kx-q8ILNEY0/>>. Acesso em: Acesso em jun. 2020.

Enquanto os gestos são responsáveis pelas vertentes da *pixação*, os olhares são determinantes para a performance dos gestos. É pelo olhar que os *pixadores* realizam as “escoltas” e diferenciam suas relações com a cidade dos cidadãos comuns. Pereira (2018) demonstra que o olhar dos *pixadores* são direcionados aos *pixos* (de autoria própria ou dos pares) e às escoltas. As “escoltas” podem ser compreendidas como uma busca pela possibilidade da *pixação* em diferentes lugares. Assim, o *pixador* busca, a partir da escolta, verificar se em um determinado lugar é possível escalar, se há câmeras de vigilância, se há a presença de seguranças, se é possível “encaixar²⁴” seu *pixo* numa “agenda²⁵” etc. É a partir da “escolta”, que o *pixador* observa e monta uma estratégia para se chegar a determinado lugar a fim de *pixar*, além de selecionar os melhores materiais para se atingir esse objetivo e o “letrado” que melhor dialoga com o suporte. Na maior parte das vezes, como demonstra Pereira (2018), o olhar dos *pixadores*, durante a escolta, se volta aos lugares de maior visibilidade, onde passam muitas pessoas. No entanto, é preciso demonstrar que nem todo *pixo* é realizado a partir de “escoltas”, sendo muitos deles realizados a partir da improvisação. Os “Caçadores de Relíquia”, por exemplo, de acordo com os integrantes do “bonde”, afirmam buscar as chamadas “reliquias”, ou seja, os suportes sobre os quais o *pixo* pode se “eternizar”, durando muito tempo sem serem apagados, como pedras²⁶, “agendas” e outras superfícies de difícil remoção, muitas vezes sem “escoltarem” antes. O *pixador* ‘NOK’ (2020), por sua vez, opta por *pixar* lugares onde já existam outros *pixos*, já que esse é um sinal de que sua marca não será apagada. Percebemos, então, como o olhar do *pixador* é fundamental em sua performance. Se por um lado o olhar do *pixador* é uma estratégia, por outro lado, esse olhar muda sua relação com a cidade quando ele passa a se ingressar na prática. Relatos da maioria dos entrevistados demonstram que os *pixadores* passaram a se interessar mais pela cidade, a dar mais valor aos trajetos, já que os *pixos* na cidade passaram a ser um atrativo desses olhares. Esse olhar é fundamental para se ler/ ver

²⁴ No universo da *pixação* a palavra “encaixe” apresenta alguns sentidos. Ela se refere tanto à composição do *pixo* que dialogue com o suporte, quanto ao *pixo* não realizado sobreposto ao outro, nem encostado a esse e nem aquele feito com letras que entrem nas letras dos outros *pixos* realizados ao redor.

²⁵ Composição de vários *pixos* em um mesmo suporte. A criação das “agendas” é um fator determinante para demonstrar que o proprietário do muro não irá apagar os *pixos*.

²⁶ Os proprietários de muros formados por pedras, em sua maioria, optam por não apagarem os *pixos* presentes, porque a pintura nessa superfície não fica com um acabamento bom e, por isso, muitas vezes, optam por deixarem os *pixos* expostos.

os *pixos* de seus pares, além de reconhecer os próprios. A comunicação é estabelecida a partir desse olhar, que revela como se dá os trajetos e os deslocamentos de cada *pixador* pela cidade.

Para Pereira (2018), as marcas deixadas pelos *pixadores* são referência em seus percursos, mesmo para aqueles que encerraram a prática, já que continuam reconhecendo o *pixo* dos pares. Para o pesquisador, é assim que os *pixadores* estabelecem uma rede social *off-line*. Para os *pixadores*, “deslocar-se no espaço público é virar as páginas, vivenciando o urbano” (MEIRELLES, BARRETO, 2017, p. 174). Vieceli (2017) demonstra que nossa experiência do olhar e do sentir vem sendo empobrecida por uma tradição antiga, na qual o raciocínio se sobressai em detrimento da experiência sensitiva, uma vez que o pensamento científico separou o mundo em sensível e perceptível. A autora demonstra que, da experiência sensitiva, a lógica de nossa cultura ocidental e capitalista estabeleceu a visão como a principal, já que para a autora este é o sentido que mais se aproxima ao intelecto. Apesar de principal, ela é limitada pelo fetiche consumista. Nossa cidade, diante deste cenário, se torna um lugar apenas de passagem, já que para a autora a única lógica de fluxo na cidade que importa é a produção e o consumo, orquestrada pela publicidade. É notável a apatia dos habitantes em relação à cidade, onde os olhares são perpassados e estimulados através do sentido da visão por milhares de ofertas de produtos. O olhar dos *pixadores*, por sua vez, demonstra outra relação com o espaço urbano, com a cidade. Estes olhares demonstram outras possibilidades de encontros em um palco de corpos disciplinados. Para Tiburi, “não é o *pixo* simplesmente que se faz visível, é a cidade sob o *pixo* que aparece de um modo totalmente outro” (TIBURI, 2013, p. 46).

FIGURA XIII – “Agenda” realizada em uma “reliquia”.



Fonte: Autoria própria.

Repassados os gestos, os olhares e as vertentes na prática da *pixação*, resta compreender o que seria outro aspecto relevante na prática, que pode ser analisada a partir da performance. É que as relações na *pixação* extrapolam para muito além do simples ato de *pixar*, estabelecendo outras relações com o espaço. Uma dessas relações trata-se da ocupação, que sob a perspectiva da performance pode ser compreendida de diversas formas. De acordo com Vieceli (2017), há um processo de sacralização da fachada branca, que se torna um símbolo máximo da propriedade privada, sendo a economia a única que tem direito visual no espaço público, através das propagandas e anúncios. Assim, a paisagem urbana é constituída a partir da violência difundida pelo mercado e autorizada pelo Estado. Conspurar a fachada seria, então, um direito de aparecer na cidade. Como afirma Pereira (2018), a criminalização da prática da *pixação* é a defesa do símbolo máximo da propriedade privada e da segregação nas grandes cidades, já que os mais pobres são afastados para as periferias das grandes cidades. A *pixação* é uma “atitude concreta contra um certo *status quo* visual da cidade” (VIECELI, 2017, p. 106), uma “assinatura coletiva pelo direito à cidade que se estabelece pelo visual” (VIECELI, 2017, p. 106).

Ocupar o espaço urbano através da *pixação* é questionar radicalmente as relações de direito visual da cidade, uma vez que este direito vem sendo negado, enquanto a parte exterior da cidade é entregue ao capital. Para a pesquisadora Nataly Chaves (2017), a *pixação* se faz presente como linguagem em territórios de trânsito, como lugar de memória, capaz de transformar toda ostentação concreta das

ideologias no branco da tela, no vazio, no espaço em que se pode criar e ocupar. Para a autora, esses espaços “vazios” da cidade já apresentam um sentido, um valor semântico que passa a ser alterado ou faz parte da composição da *pixação*. As construções da cidade, sua arquitetura são um suporte para os *pixadores*, que desenharão escritas. Essa escrita contradiz o discurso e o código legitimador do suporte. Os *pixadores* são capazes de esvaziar o sentido arquitetônico, afrontando simbolicamente a questão da posse, do patrimônio, da idealização do espaço urbano, além da própria lógica da escrita, já que quaisquer desvios em relação aos padrões da escrita são “crises” ou “ruídos de linguagem” (CHAVES, 2017, p.80). Ao preencherem esses espaços, os *pixadores* evidenciam a falta de sentido comuns das linguagens visual e escrita, convidando os leitores a viver o espaço e a reelaboração dos signos. O *pixo* revela outra linguagem distinta daquela realizada apenas em discurso e escrita, ocupando novos espaços de ruptura nos estudos linguísticos. Outros aspetos da ocupação na *pixação* podem ser realçados. É possível, por exemplo, observar uma reivindicação da memória quando se observa uma *pixação* nos monumentos públicos. Em “Bandeirantes Assassinos: representação e invisibilidade” (2017), a pesquisadora Aduany Zimovski demonstra em seu artigo como as manifestações contra a PEC 215²⁷ (responsável por delegar exclusivamente ao Congresso Nacional o dever de demarcação de territórios indígenas e quilombolas, além das unidades de conservação ambiental no Brasil), realizadas em 2013 na escultura de Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, em São Paulo, através das *pixações* com as frases “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”, podem ser compreendidas como uma disputa pela memória oficial. Para a autora, a cidade é o principal palco da disputa da memória, na qual o patrimônio representa a ideologia dominante dos setores oligárquicos. O monumento, por sua vez, representa os feitos e aquilo que deve ser lembrado às gerações futuras, numa espécie de teatralização dos valores exercida pelos dispositivos do Estado, educação, cultura e mídia, ou seja, a memória oficial. Ocupar, nesse caso, através da *pixação*, foi responsável pela ressignificação desse monumento, que retrata a figura dos bandeirantes de forma

²⁷ A PEC 215 foi aprovada pela Câmara em 2015. Para saber mais sobre a PEC e sobre a sua aprovação vide: PEC 215 é aprovada em comissão da Câmara. Quais os próximos passos? **Carta Capital**: 28 de Outubro de 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/pec-215-e-aprovada-em-comissao-da-camara-quais-os-proximos-passos-6520/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

positiva e traz uma falsa ideia da miscigenação pacífica de diferentes povos, reacendendo a forma como nos relacionamos com esses símbolos.

No artigo, a autora demonstra como a ocupação do monumento é uma forma de participar das instâncias simbólicas das práticas culturais de uma sociedade. Além da ocupação como uma forma de disputar a memória e questionar sobre o direito visual da cidade, é preciso falar desta prática como apropriação do espaço urbano. Na *pixação*, os jovens se apropriam do espaço urbano de diversas maneiras, seja através dos *points* ou *réus* (pontos de encontro), seja através das festas, “rolês” ou dos *pixos*. Os *points*, como demonstra Pereira (2108), são responsáveis por criar uma rede de sociabilidade e de informação sobre o universo da *pixação*. Além disso, nos *points* os jovens trocam “folhinhas”²⁸ e combinam “rolês”. Pereira (2018), demonstra que os *points* são realizados no centro da cidade, em lugares ermos, que podem ser classificados como “não-lugares”. Relatos dos *pixadores* em Belo Horizonte constata que as *réus*, ou *points*, são realizados em locais de semelhante situação. Marc Augé (1994) define esses “não-lugares” como aqueles que não podem ser definidos como espaços identitários, relacionais e ou históricos. Os *points*, assim, são uma maneira de apropriar desses lugares, transformando-os e subvertendo-os, criando um sentimento de pertencimento. Além disso, por serem realizados no centro, são responsáveis por conectar jovens de diferentes “quebradas”²⁹, que buscam no centro da cidade visibilidade para seus *pixos*, além de recriarem no centro um espaço social da periferia. As festas, por sua vez, são organizadas pelos próprios *pixadores* e normalmente, como demonstra Pereira (2018), se comemora o aniversário de criação dos “bondes” ou das “grifes”. A festa permite que o *pixador* conheça a respectiva “quebrada” e seus valores, processo que Pereira (2018) designa como reconstituição do território da periferia, já que os valores e códigos das “quebradas” são levados a outros espaços. Já os “rolês” dizem respeito à ocupação da cidade enquanto circulação, enquanto “espaço de ação” (PEREIRA, 2018, p. 61). Através dos “rolês” se busca assinar o maior número de territórios possíveis. Essas assinaturas (os *pixos*), por sua vez, demarcam os deslocamentos dos *pixadores* pelo espaço urbano. Essa apropriação do espaço urbano pelo *pixador* se dá fisicamente e

²⁸ Modelo reduzido das *pixações* em papel trocadas entre os integrantes.

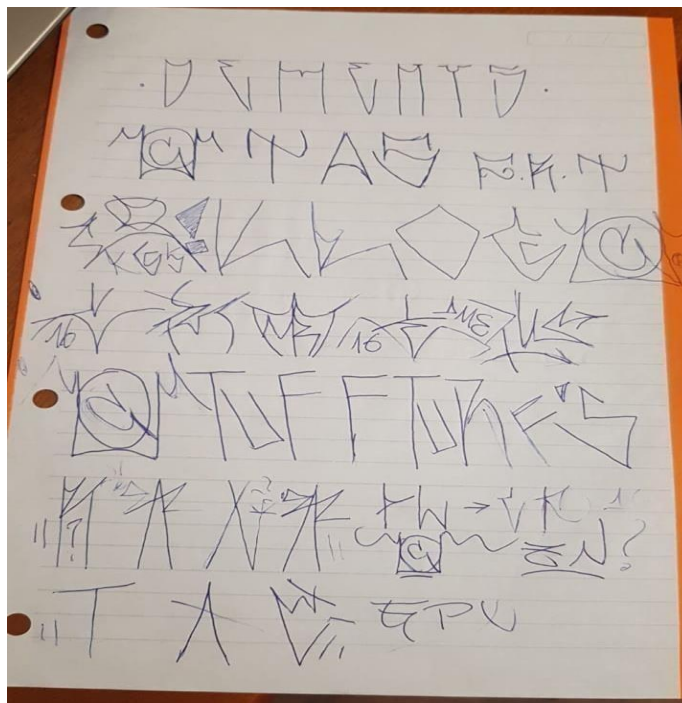
²⁹ Diferentes bairros e regiões da cidade, normalmente vinculadas à exclusão social e à pobreza.

sentimentalmente, uma vez que essa interação revela singularidades e partilhas do espaço urbano.

Os “rolês” e os *pixos* permitem que os *pixadores* se tornem partícipes na produção simbólica do espaço urbano, repercutindo nas contradições, nos conflitos e nas relações de poder que constituem esse espaço uma vez que, como afirma Rancière (2005), a lógica de nossa sociedade permite pensar que o espaço público já se encontra pronto, intacto, onde as subjetividades são excluídas da esfera pública e os moldes da cidade ideal e os ideários das elites dominantes é que importam e que tornam e se tornam visíveis. Pereira (2018) afirma que as *pixações* trazem à tona as fronteiras da cidade, revelando um lado desta cidade em que o direito é negado. Essa forma de apropriação e ocupação do espaço urbano nos permite compreender movimentos políticos de subjetivação, já que estas intervenções no espaço público permitem que os *pixadores* reconheçam e tornem estes lugares particulares, uma vez que suas identidades são construídas ali. Para Pereira (2018), os *pixadores*, ao saírem das periferias para assinarem no centro, reivindicam o direito de ocupar a cidade, além de exigirem vidas com mais dignidade e reconhecimento social. Os “rolês” e os *pixos* levam os *pixadores* a diferentes regiões.

Como demonstra Pereira (2018), quanto mais longe o *pixador* for para deixar sua marca, mais reconhecido e respeitado ele será entre seus pares, principalmente quando o lugar onde deixou sua marca é de difícil acesso e de muito risco. Essas duas formas de apropriação do espaço urbano são, então, responsáveis pelo reconhecimento social entre os adeptos desta prática, sendo o *pixo* uma forma de fixar o movimento executado pelo *pixador*, registrando os riscos enfrentados por ele. As formas de ocupação como apropriação do espaço urbano revelam uma extensa rede de contatos que se expande por toda a cidade. Assim, o mundo da *pixação* habita a cidade e é por ela habitada, já que, como demonstra Pereira (2018), a dinâmica desta prática está imbricada na dinâmica da cidade. Além disso, o pesquisador revela que os *pixadores*, como uma rede, obtêm maior reconhecimento simbólico e maior repertório para se posicionarem politicamente na cena pública da cidade através da ocupação e da apropriação do espaço urbano.

FIGURA XIV – “Folhinha”.



Fonte: Autoria própria.

Por fim, resta se falar sobre a performance da rivalidade, existente na prática da *pixação*. As disputas estão no centro da prática da *pixação* e se dão de formas variadas. Pode-se apontar algumas maneiras distintas em que as disputas se expressam nesta prática: *atropelar*, *cortar*, *queimar*, *quebrar* e nos conflitos com a polícia, os agentes de segurança e com a sociedade, no geral. As duas primeiras consistem em assinar por cima de uma outra *pixação* ou riscar a *pixação* de alguém, respectivamente, e se configuram como verdadeira afronta ao *pixador* alvo. Normalmente, se *corta* ou *atropela* uma assinatura buscando reivindicar uma postura mais correta nas ruas, como, por exemplo não *queimar* a assinatura de outros *pixadores*. *Queimar*, por sua vez, é quando a assinatura de um *pixador* esbarra na de um outro no suporte e, normalmente, é feito sem intenção. Apesar disso, *queimar* pode ser considerado um fator de conflito entre os pares da prática. Já *quebrar* significa “pixar, nas alturas, mais alto do que o que ali já se via” (CARVALHO, 2013, p. 3). Porém, ao contrário das outras performances de rivalidades já mencionadas, a disputa através da *quebra* se estabelece como um desafio, de forma respeitosa, para que se faça “algo mais valoroso do que o *pixador* anterior havia feito” (CARVALHO, 2013, p. 3). Conforme aponta Pereira (2018), *quebrar* se configura como uma competição para ver quem *pixa* mais alto em um mesmo suporte. O autor ainda esclarece que, apesar do território ser importante no processo da *pixação*, no que diz

respeito principalmente aos valores e regras de convivência adquiridos nas “quebradas”, ele não fundamenta os grupos de *pixação*, ou seja, as disputas que têm o território e sua defesa como referência são evitadas por esses grupos. Já as disputas entre os *pixadores* e as autoridades, assim como os cidadãos no geral, é o fundamento que os motiva a *pixar*, já que, como aponta Pereira (2018), os adeptos desta prática são agredidos de diversas maneiras pela sociedade.

Para o *pixador* ‘LUAN’ (2020), por exemplo, a prática da *pixação* é alimentada pela indignação dos moradores e da sociedade em geral. Pereira (2018) ainda demonstra que a humildade é bastante significativa entre os *pixadores* mas que, ao tratar com as autoridades, essa humildade se transforma em subserviência, numa espécie de performance dissimulada, como uma encenação tática para não sofrerem maiores punições, como ser presos ou agredidos. Assim, para o autor, a humildade é algo que se troca entre os pares, de forma verdadeira, e, de forma dissimulada, entre os *pixadores* e as autoridades, de forma que a humildade é concebida como algo que se tem e se performatiza. Se mostrando hostil à ordem burguesa, os adeptos da *pixação* buscam riscos a fim de liberar a excitação da adrenalina, muitas vezes desafiando as autoridades. Assim, muitos dos riscos são obtidos a partir da performance da rivalidade exercida entre os *pixadores* e a população em geral, se configurando como a base do lúdico.

Apesar de alguns aspectos da *pixação* relacionados à performance serem realçados, muitos outros podem ser considerados e analisados à luz da performance, já que a *pixação* pode ser compreendida como uma vivência, um lugar de fala e de percepções sócio-políticas que transformam o modo de encarar a cidade e a experiência urbana. Assim como as performances analisadas na *pixação*, é possível examinar também sobre questões como “suporte”, “intervalo”, “vazio” e até mesmo o “ritmo” na prática. Porém, a performance que mais vigora entre os *pixadores*, conforme se pode observar em seus relatos, é a da *pixação* realizada em um lugar de maior visibilidade na paisagem urbana, com a mínima exposição de seus autores. Os estudos sobre essa prática ainda são muito recentes e podem contribuir muito, em diferentes áreas do conhecimento. O presente trabalho não pretende debruçar-se sobre todas estas noções, por entendê-las como infinitas possibilidades de análise. Assim, o presente trabalho não pretende esgotar as possibilidades da *pixação* enquanto performance, até mesmo porque o estudo desta prática à luz da

performance é apenas um caminho viável para se observar um possível encontro da *pixação* com a arte.

4 'PIXAÇÃO' E ARTE

Arte como crime, crime como arte

BEY, 2003

Apesar de muitos *pixadores* não considerarem a prática da *pixação* como arte, nos últimos anos, os integrantes desta prática passaram a tencionar o campo oficial da arte e representar a *pixação* nos circuitos artísticos nacionais e estrangeiros. Para o *pixador* 'SIK' (2020), por exemplo, a *pixação* não se enquadra como arte justamente por não apresentar regras, enquanto que o universo artístico já tem suas regras consolidadas. Desde 2008, como demonstram Lassala (2014) e Franco (2009), a *pixação* deixou de ser realizada apenas no espaço público e passou a ser apresentado em lugares de autenticação artística (museus e galerias, sobretudo) e a constituir diálogo com a publicidade, o design, a moda, a arte e até o cinema. Como demonstra Lassala (2014), o caminho de análise da *pixação* como arte, não aconteceria se fosse restrita somente ao espaço urbano e dentro da própria subcultura a que pertence.

Um dos acontecimentos marcantes, nesse sentido, foi em 2008, quando o *pixador* Rafael Augustaitiz, conhecido entre os pares como "Pixobomb", convidou *pixadores* para deixarem suas marcas na instituição onde estudava. Rafael, então com 24 anos, se preparava para formar no curso de artes visuais do 'Centro Universitário Belas Artes' em São Paulo e preparou esse "ataque", como parte de seu trabalho de conclusão de curso. Rafael ainda, como demonstra Lassala (2014), conseguiu o apoio de um jornalista e fotógrafo da 'Folha de São Paulo' para acompanhar toda a ação. Na ocasião foram *pixadas* frases e assinaturas na fachada, na recepção, nas escadas e nas salas de aula do prédio, onde estavam os trabalhos dos outros formandos. A ação terminou com muito confronto e confusão, assim como a detenção de Rafael e a fuga de muitos dos *pixadores* envolvidos. Diante da intervenção inusitada, a direção da faculdade resolveu expulsá-lo, enquanto a imprensa tratou o ato como vandalismo.³⁰ Essa intervenção, como aponta Pereira (2018), pode ser considerada como uma possibilidade de ingresso da prática no campo das artes. Para o jovem Rafael, como aponta Lassala (2014), esta ação se deu no intuito de discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte.

³⁰ Para saber mais sobre o "ataque" do Centro Universitário de Belas Artes vide: MARSIGLIA, Ivan. Arte de Ponta-cabeça: A invasão de uma galeria por pichadores põe em discussão os limites entre crime e arte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 set. 2008. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,arte-de-ponta-cabeça,241287>. Acesso em: 6 ago.2020

Neste mesmo ano, Rafael, junto a outros *pixadores*, entre eles o ‘Cripta Djan’ (um dos grandes nomes da *pixação*), distribuíram convites impressos e pela ‘internet’, convocando seus pares a “atacar” a 28ª Bienal Internacional de São Paulo. Já nesta ocasião, cerca de quarenta *pixadores* invadiram o pavilhão do Parque do Ibirapuera e, em menos de três minutos, realizaram suas práticas no primeiro e no segundo andar do prédio, que se encontrava vazio. Esse andar se encontrava vazio justamente como proposto pela curadoria da Bienal, que propunha a discussão do “vazio” na arte. Além disso, como conta “Djan” em entrevista concedida à Revista “Vice” (2016), o curador da Bienal preparou esse espaço para intervenções urbanas.³¹ A ação terminou com a prisão da jovem *pixadora* Caroline Pivetta. Essas duas ações, como é possível observar no trabalho de Franco (2009), tinham como objetivo pôr a questão da dimensão artística da *pixação*. No entanto, como demonstra o mesmo pesquisador, as ações terminaram com mecanismos judiciais para prender os responsáveis pelos ataques, já que as armas destes para questionarem a dimensão artística da prática da *pixação*, vinham de fora das instituições e estavam associadas à violência. Ainda em 2008, “Pixobomb” e “Djan”, ao ouvirem a entrevista à rede televisiva ‘MTV’ do responsável pela Galeria Choque Cultural, que afirmou não ter intolerância às expressões urbanas, resolveram intervir na galeria. Nesse “ataque”, cerca de trinta *pixadores* invadiram a galeria e interviram em 30 obras expostas no local. Na ocasião, este grupo pretendia protestar contra a comercialização da arte de rua. O “ataque” terminou com a queixa por parte dos donos da galeria à polícia, além do fechamento temporário do local para a “limpeza”.

Lassala (2014) demonstra que essas ações são formas de rebater ideias aparentemente contraditórias, além de levar a *pixação* de encontro com a arte. Além disso, o autor reflete como esses grupos organizaram atos, para tornar a sociedade mais receptiva à realidade. No ano de 2009, por sua vez, “Djan” foi convidado a participar da exposição “Né Dans la Rue” (Nascido nas ruas), realizada na Fundação Cartier de Paris, na França. Essa foi a primeira vez que um *pixador* foi visto e convidado como um artista, como demonstra Lassala (2014). Lá, “Djan” pintou espaços oferecidos dentro e fora do prédio da exposição. Sobre essas intervenções na exposição, “Djan” afirmou não se tratar da *pixação* de fato, e sim sua reprodução

³¹ DJAN, Cripta. Por dentro da exposição "Em Nome do Pixo" do Cripta Djan. [Entrevista concedida a] Iuri Salles. **Vice**, 28 out. 2016. Disponível em: < https://www.vice.com/pt_br/article/z4b7da/exposicao-pixo-cripta-djan >. Acesso em: 15 jun. 2020.

estética, como enfatiza Lassala (2014). O evento ocasionou muitas reportagens sobre a *pixação*, tanto no Brasil quanto no exterior, que proporcionara pela primeira vez na história a visão desta manifestação como arte.³²

FIGURA XV³³ – Reprodução do convite do "ataque" à 28ª Bienal Internacional de São Paulo, confeccionado por 'Djan'.



Fonte: Conjunto Vazio "Pixação: questões sobre arte, mercado e práxis" (2010).

Apesar do desfecho negativo dessas ações de "ataque", na Bienal e na galeria Choque Cultural, e diante da repercussão positiva da *pixação* na exposição francesa, dois anos depois, como demonstra Pereira (2018) e Lassala (2014), três pessoas do grupo formando por "Pixobomb" e "Cripta Djan" foram convidados a participar de uma nova edição da Bienal Internacional de Artes, porém com total controle de suas ações. Nesta ocasião, a curadoria esperava que os *pixadores* levassem suas atividades de

³² Para saber mais sobre as reportagens sobre a *pixação* vide: EZABELLA, Fernanda. Paris celebra pichação de SP. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada E3, São Paulo, 4 jul. 2009; ARANDA, Fernanda. Pichação, como o grafite, busca status de arte urbana. *O Estado de S. Paulo*. Cidades/Metrópole C14. 6 nov. 2009 e; LASSALA, Gustavo. Em nome do Pixo: A experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

³³ Disponível em: <<https://conjuntovazio.wordpress.com/2010/04/21/pixacao/>>. Acesso em: Acesso em ago. 2020.

forma documental, o que para os integrantes desta prática não se trata do movimento, já que para eles a representação da atividade, sem o caráter transgressor, é apenas uma representação estética e não a representação do movimento. Apesar disso, “Djan” preparou convite aos *pixadores* incentivando outro “ataque”. Como, no entanto, a segurança foi reforçada para não deixar ninguém entrar com tinta na exposição, “Djan” se aproveitou de sua posição como artista para intervir na obra ‘Bandeira Branca’, que abrigava três urubus, de Nuno Ramos, com a frase “liberte os urubu”, em referência à prisão do grupo belo-horizontino de *pixadores*, os ‘Piores de Belô’.³⁴ A Bienal, por conta desta intervenção, terminou antes do previsto e grupo de *pixadores* envolvido na Bienal foi, então, preso em flagrante e passou a noite na delegacia, mas Ramos resolveu não dar queixa e o grupo foi liberado pela manhã.

Em 2010, no mesmo ano do “ataque” à Bienal Internacional de Artes, “Djan” foi convidado, junto a outros *pixadores*, a levar a *pixação* à Bienal de Berlim, através de *workshop* e vídeos. Na Bienal, foram oferecidos aos *pixadores* tapumes para que se demonstrasse aos presentes a prática da *pixação*. Os tapumes oferecidos rodeavam uma igreja histórica de Berlim, a Santa Elizabeth, mas os *pixadores* resolveram intervir na igreja, como uma proposta de demonstração prática da *pixação*. Assim, o curador da Bienal, Artur Zmijewski, se desentendeu com “Djan” e acabou levando um banho de tinta amarela, uma vez que este jogou água em “Djan”. Nesse momento, os *pixadores* voltaram a *pixar* a igreja e só pararam com a chegada da polícia. Graças ao público presente, que defendeu as ações, os *pixadores* acabaram não sofrendo punições e a Bienal ainda foi finalizada com um debate entre os *pixadores* e o público. Além dos “ataques” e desses convites formalizados aos *pixadores* já citados, muitos outros encontros entre esses dois universos aconteceram e permitiram maior possibilidade de circulação aos *pixadores* entre esferas da cultura, como demonstra Lassala (2014) e Pereira (2018). Além desse encontro com o campo oficial da arte, esses pesquisadores demonstram que a *pixação* passou a ser representada a partir de outros recursos, como a confecção de vestuário (como representação estética), documentários (que representam as performances empreendidas), filmes, músicas etc.

³⁴ Para saber mais sobre a prisão do grupo de *pixadores* ‘Piores de Belô’ vide: BUZZATI, Lucas. A prisão do Goma foi um golpe duro na cultura do pixo em BH. *Vice*, 11 mai. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/d7ged7/a-prisao-do-goma-foi-um-golpe-duro-na-cultura-do-pixo-em-bh> Acesso em: 15 Jul. 2020.

Todas estas ações, que permitiram o encontro entre a arte e a *pixação*, são exemplos que tencionam o campo oficial da arte, que abarcam grandes espaços de formação, sustentação simbólica e material da arte, como essas instituições onde foram realizadas tais ações. É possível, diante das ações, perceber certa dificuldade pelos responsáveis por essas instituições em aceitar a transgressão presente na prática da *pixação*. Lassala (2014), por exemplo, analisa como esses fatos demonstram que as instituições pertencentes à cultura legitimada não estavam dispostas nem a entender e nem a debater as questões propostas pelos *pixadores*. De forma contraditória, muitas vezes, essas instituições perdem a oportunidade de expandir seus limites, possibilitando um debate que pode gerar conhecimento. É o caso do “ataque” ao espaço vazio, da 28ª Bienal, por exemplo, onde a própria curadoria fizera uma proposta de intervenção por parte do público. Franco (2009) observa neste “ataque” à Bienal como uma *performance*, no sentido artístico, justamente quando nega “o potencial de venda dos objetos artísticos” (FRANCO, 2009, p. 152). Para Lassala (2014), por mais que já existissem artistas questionando a noção de obra de arte, os conceitos e limites da arte, todos eles fizeram isso dentro do circuito artístico, como artistas, diferentemente do caso dos *pixadores*. Os desfechos dessas ações, para o pesquisador, revelam a repressão por parte desses distintos territórios do mundo da arte, em que a classe que não faz parte desta esfera é excluída de qualquer discussão. É interessante notar que as críticas conservadoras, as imposições forçadas de normas e as rejeições a certas “obras de arte” não são privilégios da contemporaneidade, Marc Jimenez (2005) nos recorda que a arte sempre esteve submetida a julgamento, que várias obras foram condenadas como hereges ou escandalosas com base nos critérios do belo, do bom e do harmonioso de cada época.

Desde a Antiguidade percebemos esse comportamento, já que é possível observar a defesa ou rejeição da mímeses na Antiguidade, a censura da iconoclastia entre os bizantinos e depois entre luteranos e calvinistas, a querela romântica das cores contra os desenhos, a rejeição do impressionismo pela falta de verossimilhança, os escândalos provocados pelos *fauves* e o banimento inicial de todas as vanguardas, por exemplo. Para que esse processo não aconteça também no campo da Literatura, é preciso que se considere expressões de nossa cultura que, por mais que polêmicas, precisam ser analisadas à luz do conhecimento, como é o caso da *pixação*. Mais

importante que dizer se a *pixação* é arte, ou se é literatura, é principalmente discutir os limites e o próprio conceito destes dois campos. A pesquisadora Débora A. Ferreira, em sua tese intitulada “Investigações acerca do conceito de arte” (FERREIRA, 2014), demonstra que no último século foram apresentadas tantas formas inovadoras do que pode ser designado pelo termo “arte”, que esse conceito se tornou problemático e relativo. Assim, a autora busca apresentar dois conceitos de arte que parecem acompanhar essas manifestações distintas no campo da arte. Acompanhando o pensamento de Ferreira (2014), podemos observar dois conceitos de arte, um mais amplo, apoiado no pensamento de Vilém Flusser, e outro mais restrito, apoiado no pensamento de Arthur Danto.

O mais restrito, diz respeito à arte como obra de arte, circunscrita na história da arte, feita por artistas e, na maioria das vezes, localizada em instituições artísticas. É chamada de conceito restrito pois apesar de Danto buscar uma definição universal de arte que valesse para todos os lugares e tempos, acaba definindo restritamente, já que sua definição é espacialmente e historicamente delimitada (o mundo da arte no Ocidente moderno). A mais ampla, por sua vez, diz respeito à arte como conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana, que se relaciona mais com a expectativa de abertura de significado de arte, de criação de sentido, e menos com a preocupação de defini-la ou de produzir um discurso a seu respeito. Para Ferreira (2014), o conceito de arte encontrado em Vilém Flusser é amplo porque não define a arte como área do conhecimento ou disciplina, mas como princípio gerador de toda a cultura. A *pixação*, assim como o modelo amplo de arte de Ferreira (2014), se diferencia da cultura de massas porque instaura novos modelos, propõe novas informações e pensamentos, enquanto que a cultura de massas repete seus modelos eficazes.

Esse princípio pode ocorrer fora e dentro do mundo da arte, conforme demonstrou esse capítulo. Para a pesquisadora, a arte no sentido restrito é confinada pelos dispositivos legais que regulam seu aporte financeiro, pela submissão aos interesses privados, pelas tentativas de circunscrição em instituições e circuitos de especialistas, pelo risco de sufocamento pela indústria cultural e pelos diversos tipos de controle econômico em relação ao que poderia sair do eterno círculo de modelos vendáveis. Ferreira (2014), assim, mostra como o modelo restrito de arte é falho, uma vez que não abarca todas as dimensões que ultrapassam as instituições oficiais de

arte. Dessa forma, esse capítulo buscou observar a *pixação* como parte do conceito mais amplo³⁵, demonstrando os encontros dessa prática nas esferas institucionais onde se verifica a existência do conceito mais restrito. Os desfechos desses encontros nos mostram uma questão polêmica à crítica, já que para Ferreira (2014) a crítica da arte passa a abranger questões mais radicais dentro da arte contemporânea, uma vez que a crítica deve julgar se um objeto, um evento ou uma ação devem ser exibidos e compreendidos como arte, o que implica um juízo de valor. Além disso, revela como os aparelhos institucionais do mundo da arte dominam e censuram a arte, uma vez que ela é fonte de informações novas, indo na contramão do domínio econômico, moral, estético e político que esses aparelhos totalitários coisificadores da cultura exercem. A *pixação*, sob o ponto de vista do conceito amplo de arte, dá sentido à existência de sujeitos inseridos nessa prática, que propõem novos modelos para a experiência e para a comunicação, além de criarem novos mundos. Para a pesquisadora Nataly Chaves (2017), por exemplo, essas diversas manifestações da linguagem, assim como o caso da *pixação*, revelam uma potência infinita da linguagem, que são anseios que ainda não tem forma, são atos primordialmente políticos, pois são uma reconfiguração imagética da forma escrita que desestabilizam o código comum.

O próximo capítulo, por sua vez, busca aproximar essa prática transgressora à literatura. Uma das tendências da literatura contemporânea, muitas vezes conhecida como “literatura expandida” ou “literatura fora de si” é um caminho viável, já que busca reflexões acerca dos espaços outros de criação e inserção da literatura.

³⁵ O conceito amplo de arte se apoia na noção de *poiesis* de Vilém Flusser já que para a pesquisadora Debora A. Ferreira esse conceito funciona como sua noção dilatada da língua, ultrapassando as diferenças ontológicas entre os diversos tipos idiomas e realidades e atravessando as diferenças históricas, pré-históricas, pós-históricas, mesmo entre culturas isolantes, flexionais e aglutinantes. A *pixação*, assim, pode ser considerada como arte, já que a arte, no pensamento de Vilém Flusser sempre comporta um elemento de resistência contra a sociedade programada. FERREIRA, Debora A. Investigações acerca do conceito de arte. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

5 A PIXAÇÃO COMO LITERATURA

Entendida sob o conceito amplo de arte, a partir da perspectiva de Ferreira (2014) sobre as obras de Vilém Flusser, ou seja, fundado na ideia de inovação ou criação, no projeto de uma arte voltada para trazer informações novas, resta compreender como a *pixação* dialoga com outras artes. A literatura é um caminho viável, já que se manifesta também através da escrita e envolve a linguagem. Acompanhando as crescentes reflexões no campo teórico sobre as transformações dos sentidos e limites da noção de literatura no contexto brasileiro e internacional, o presente trabalho busca compreender a *pixação* como uma expressão poética, podendo esta manifestação ser considerada uma das vertentes do que se poderia entender como uma prática de “literatura expandida” (PATO, 2012). Vários autores já demonstram essa dificuldade de conceituar a literatura, principalmente a poesia contemporânea, em toda a sua imensa variedade formal e de inserção na cena pública. Alberto Pucheu (2014) nos demonstra que a literatura superou o âmbito da autonomia (que a mantinha autorreferencial, centrada na própria linguagem), da crítica literária e do formalismo, se misturando com a realidade. Para o autor, a Literatura passou a desestabilizar as marcas internas, autorreferenciais, apagando os parâmetros que a definiam antes. Para Ludmer (2007) a literatura, a partir de Kant e a modernidade, passou por um encerramento de sua autonomia, em que antes mantinha uma lógica interna, sendo regida pelas suas próprias regras, com um poder de se definir através de suas próprias instituições. Essas transformações são frutos do mundo social moderno que, desde as rupturas modernas e da vanguarda (há pouco mais de 100 anos) o específico da poesia, seus elementos tradicionais, foram sendo solapados, questionados, repropostos. Kiffer (2014) afirma que uma visão estruturalista da linguagem já não dá mais conta da escrita, principalmente depois da pós-guerra e dos regimes totalitários que fizeram parte da década de 60 e 70 na América Latina. Garramuño (2014) demonstra que essa expansão entre distintos campos é um reflexo das estruturas contemporâneas do pensamento. O verso, a grandiloquência, o lirismo, a ligação com a voz (ou com o livro) etc. foram mostrando as fissuras da compreensão passada da atividade poética, bem como mostraram o caminho para muitas das práticas atuais, que existem na mistura de linguagens, na convivência outras formas artísticas ou outros sistemas culturais, desligadas de um

discurso autocentrado herdado da tradição. Nancy, por exemplo, diz que “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.” (NANCY, 2005, p. 11). Outros autores como Siscar (SISCAR, 2010), apontam já para uma estreita relação entre crise, como elemento fundante de nossa visão da experiência moderna, e a poesia, observando na poesia um “lugar-comum” de contradições, capaz de formalizar o sentimento de mal-estar referente à nossa época. Para o autor, esse sentimento é um dos traços mais marcantes da literatura moderna, uma vez que houveram alterações materiais e objetivas no texto e na leitura nas últimas décadas. Para Garramuño (2014), o poema em prosa, a dessublimação do literário, a incorporação de uma linguagem coloquial e o distanciamento subjetivo e da emoção foram dispositivos que definiram e possibilitaram formas diferentes de explorar a forma de pôr a poesia em crise. No entanto, é corrente estes mesmos autores apontarem uma saída para a compreensão do que se pode entender a partir da consigna poesia contemporânea.

É o caso de Albert Pucheu que através do conceito de “apoesia” (PUCHEU, 2014, p. 249) afirma que a poesia tem reproposto as suas formas mais comuns e mandatárias, sendo uma possível saída para a poesia desviar de qualquer conceito ou forma que tente apreendê-la, assimilando modos, discursos e zonas de inserção que, antes, lhe eram alheias. Outros autores como Ludmer (2007) e Kiffer (2014) tratam de outras denominações possíveis para a poesia contemporânea, inserindo-a num circuito teórico e crítico mais amplo. Como é observado, todos estes autores percebem na poesia e na arte contemporânea uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos, uma capacidade de sair de si e alargar os seus domínios técnicos e formais, ocupando espaços e superfícies distintas de si, dos seus espaços tradicionais. Diante dessa perspectiva, torna-se possível e até desejável do ponto de vista teórico uma análise da prática da *pixação* sob a perspectiva da literatura, uma vez que, como foi observado, essa prática é fonte de uma riqueza teórica que ainda foi muito pouco explorada. Assim, observar a *pixação* a partir do arsenal crítico e teórico das Letras, da Teoria da Literatura especificamente, pode ser uma opção interessante, capaz de descortinar sentidos ainda pouco explorados da produção do *pixador*.

Para que esse caminho se torne viável, é preciso debruçar-se mais sobre o trabalho de alguns autores e autoras que se esforçam em compreender essas

transformações e experimentações da literatura, sobretudo a contemporânea. É o caso, por exemplo, de Florência Garramuño que, na obra intitulada “Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014), busca analisar as obras de arte que segundo a autora são inespecíficas, ou seja, que não pertencem a campos e designações estabelecidas. A autora, para tratar do assunto, se baseia, principalmente, na historiadora da arte Rosalind Krauss, que propôs, no âmbito da escultura, ainda nos anos 1970, o conceito de “campo expandido”.³⁶ Essas obras passam a extrapolar os gêneros, os campos, os materiais e os suportes, transitando entre várias práticas artísticas. Sobre a inespecificidade da literatura, particularmente, a autora considera a ideia de um campo expansivo, já que o literário, dentro do panorama contemporâneo, é instável e passa por constante reformulação e ampliação.

Assim, o conceito de inespecificidade é formulado a partir de vários exemplos de produções literárias, desde aquelas que dialogam com outras artes, até aquelas que diluem as fronteiras entre realidade e ficção. Para propor a ideia de campo expandido para pensar a literatura contemporânea, Garramuño parte da análise da instalação do artista brasileiro Nuno Ramos exposta em 2010 no MAN, no Rio de Janeiro, intitulada “Fruto Estranho”, na qual foram entrecruzados inesperados e diferentes meios, disciplinas, misturas e métodos de exposição e na qual apresentava uma proposta de obra como percurso, sem roteiro pautado por limites. Dessa forma, a ensaísta busca na imagem do próprio título da obra, uma forma de pensar a literatura contemporânea, assim como a própria ideia de instalação para defini-la, uma vez que esse termo serviu de abertura para as artes visuais na década de 60, possibilitando a chegada de diferentes elementos, além de caracterizar-se como efêmero e contestar a arte moderna que, uma vez estabilizada naqueles anos, ia ganhando ares de criação tradicional.

Da mesma maneira que as instalações, Garramuño observa que a literatura contemporânea parece estar fora de si, uma vez que entrecruza diferentes tipos de textos, formas, meios, suportes e linguagens. É preciso lembrar que não é a primeira vez que o trabalho de Nuno Ramos evidencia uma transformação da questão política

³⁶Para maiores informações sobre a ideia de campo expandido, proposto por Rosalind Krauss vide: KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. In: **October**, n.º 8, 1979, pp. 30 – 44. Republicado em FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Nova York: New York Press, 1983.

da arte. Conforme foi discutido no capítulo anterior, “Djan Cripta” entrevistou na obra ‘Bandeira Branca’, durante a Bienal de São Paulo, com a frase “Liberte os urubu”, numa referência tanto à prisão do grupo belorizontino de *pixadores*, os ‘Piores de Belô’³⁷, quanto o uso de animais em cativeiro como parte do processo criativo da arte. A própria autora, em outro trabalho³⁸, citou essa tensão que a obra de Ramos causou, apesar de apontar somente a reação do público que entrou com ações judiciais pelo uso de animais e não tratar da *pixação*. Esta intervenção na obra de Ramos abarca uma questão fundamental na ideia de Garramuño, que é a ideia do não pertencimento.

Ao trazer a escrita da *pixação* para dentro do circuito artístico, “Djan” tenciona o campo oficial da arte, assim como Florencia faz com a literatura, ao analisar obras contemporâneas, das quais se observa o aspecto político dessas obras justamente ao pôr em questão a própria ideia de especificidade artística. Esse tensionamento no campo da arte realça o aspecto destas expressões contemporâneas, que alargam as fronteiras dos domínios técnicos e formais, ocupando espaços e superfícies distintas de si, dos seus espaços tradicionais. Se o próprio trabalho de Nuno Ramos já traz para dentro do circuito artístico diferentes linguagens, meios e formas, a intervenção de “Djan” na obra de Nuno Ramos e o desfecho dessa ação demonstram que apesar de o museu estar aberto para novas formas de expressão, elas ainda se dão dentro do programado, a interação com o espectador ainda se dá dentro do programa, não está aberto à uma relação mais espontânea.

A intervenção de “Djan” no trabalho de Nuno Ramos e o desfecho da Bienal com a prisão de “Djan”, se aproxima também a outro artista citado por Garramuño. Durante a inauguração da exposição *Opinião 65*,³⁹ Hélio Oiticica convidou membros da comunidade e da Escola de Samba da Mangueira para entrar no museu vestindo Parangolés, obras-peças precárias, como que dentro e fora, ao mesmo tempo, da ideia estável (até então) da arte. Mas acabaram sendo expulsos pelas autoridades da instituição, por medo de se danificarem as outras obras da exposição. Para Garramuño, este fato marcou a história da arte brasileira, já que o ato inaugurou a

³⁷ Para saber mais sobre a prisão do grupo de *pixadores* ‘Piores de Belô’ vide: BUZZATI, Lucas. A prisão do Goma foi um golpe duro na cultura do pixo em BH. **Vice**, 11 mai. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/d7ged7/a-prisao-do-goma-foi-um-golpe-duro-na-cultura-do-pixo-em-bh> Acesso em: 15 Jul. 2020.

³⁸ KIFFER, Ana. Formas da Impertinência. In: *Expansões contemporâneas*, p. 91 - 108. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

³⁹ Para saber mais sobre essa intervenção do trabalho de Oiticica vide: SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica, qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

abertura de um novo sentido para a arte ao criticar as instituições de arte, e o trabalho de Oiticica, já que ele passou a preparar uma arte voltada a habitar a cidade e os espaços públicos. Wally Salomão (SALOMÃO, 1996), conta que Oiticica passou a propor outro conceito de arte e outra relação entre público, instituição e artistas, além de ter uma relação cada vez mais solta e livre em relação aos meios de expressão, compreendendo o acidental e o acaso como o começo de uma nova ordem. Seus trabalhos passaram a considerar a participação ativa do público como um pressuposto para que a arte exista, com uso das formas materiais de forma precária e distinta, além de apontar o aspecto radicalmente conceitual de muitas das suas propostas. Seus trabalhos são marcos dessa relação política que a arte passa a fomentar de forma decisiva a partir daí, chegando mesmo aos nossos dias. Salomão ao constatar a crise do museu, nos conta que Oiticica chegou a declarar em 1966 que “o museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (SALOMÃO, 1996, p. 61).

Em “Expansões Contemporâneas”,⁴⁰ Garramuño chama a atenção aos questionamentos do específico que muitas estéticas têm nos oferecido, questionamentos que revelam o potencial político das obras contemporâneas. Para a autora, o “não pertencimento” ou “impertinência” destas estéticas apresenta algo de ofensivo, irreverente e inoportuno, assim como é o caso da própria *pixação* que, por ser transgressora, causa muita reação. O paralelo aqui traçado entre uma produção artística que questiona a especificidade do meio e a *pixação* que, levada às instituições de arte, questiona as fronteiras da arte, não revela que a segunda se trata de arte e, muito menos, de literatura em campo expandido, apenas revela o potencial político desta expressão, além de caracterizar a *pixação* como uma expressão inespecífica. Assim, como traçar o caminho para que a *pixação* seja observada como parte dessas expressões contemporâneas artísticas que Garramuño analisa para questionar a especificidade do meio?

É possível observar uma aproximação entre a inespecificidade literária na obra “Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea (GARRAMUÑO, 2014)”, que Garramuño considera a ideia em campo expansivo, e a *pixação*? No capítulo intitulado “A literatura expandida” (GARRAMUÑO, 2014, p. 31 - 48), Florencia, ao tratar da linguagem concebida pela artista Gonzalez-Foerster, aprofunda nas discussões sobre uma escrita que não se restringe ao alfabeto. Para a

⁴⁰ KIFFER, 2015. p. 91 - 108.

autora, uma das características marcantes da literatura expandida é justamente a produção de imagens e objetos. A autora demonstra essa produção através da análise de diferentes obras literárias contemporâneas. É interessante notar esse paralelo com a linguagem da *pixação* que, conforme foi mencionado antes neste trabalho, se preocupa muito com a forma, com a originalidade estética, sendo o conteúdo algo secundário. Além disso, a própria autora, neste capítulo, afirma que a literatura em campo expansivo corresponde à pesquisa de uma escrita constituída por imagens, assim como é o caso da *pixação*. Há, portanto, uma afinidade entre o escritor e o *pixador*, já que ambos constroem a partir de palavras e imagens. Os *pixos* se fazem escrita para quem é do meio e como imagem para quem não é ou não busca entendê-los. A indefinição do conteúdo dos *pixos* se dá devido ao uso diverso da escrita e da imagem, ou no hibridismo possível entre os dois. Os *pixos* são textos visuais, executados a partir de gestos que expressam imagens e escritas em tensão contínua, questionando os alicerces da linguagem, fazendo da prática literária o espaço de reinvenção da linguagem escrita. Ao se libertar do sentido e da forma correspondente a esse propósito, cria uma imagem, se tornando símbolo.

Em outro capítulo intitulado “O passo de prosa na poesia contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 49 – 81), a autora, ao tratar da obra “Monodrama”, de Carlito Azevedo, demonstra que este livro responde “a certa resistência à e da poesia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 60, grifo da autora). É como se a obra se tratasse mesma de um exercício da poesia em se adestrar numa resistência, na qual os versos são construídos por um eu lírico constituído por marcas pessoais e sociais, que transita entre cidades e espaços diversos, possibilitando “uma decomposição da imagem poética em desdobramentos narrativos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 63), revelando uma poesia que não difere marcas intimistas/ subjetivas e sociais e objetivas. Aqui, podemos fazer um paralelo com a prática da *pixação*, que, assim como “Monodrama”, trata-se de levar em consideração marcas pessoais e sociais, uma vez que os *pixadores*, ao deixarem seus *pixos* pela cidade, deixam sua marca pessoal no espaço público, marca que, no entanto, é baseada numa vertente, construída socialmente, possibilitando também uma decomposição da imagem poética em desdobramentos narrativos, através dos “rolês” e dos *pixos*. Podemos perceber as assinaturas como narrativas visuais compostas de nomes e trajetos. Observar os *pixos* é revelar as *pixações*, perceber trajetos e gestos de corpos nas cidades. Além disso, os poemas

de Carlito se aproximam da prosa, da narrativa curta (contos), do roteiro de cinema e da colagem de fragmentos.

Analisada pelo ângulo da forma, é possível observar nos *pixos* um paralelo com esse aspecto dos poemas de “Monodrama”, uma vez que na *pixação* conseguimos observar esse desdobramento narrativo se dando através neste sentido, já que, conforme foi mencionado em outro capítulo, há uma valorização da imagem, ficando o aspecto semântico dessa linguagem colocado em segundo plano, buscando os *pixadores* a comunicação principalmente com os envolvidos na prática. Assim como a obra “Monodrama” se preocupa mais pelas condições e efeitos do discurso do que pela coerência da linguagem, no *pixo* também percebemos esta preocupação. Na prática da *pixação*, percebemos estas condições sendo determinantes para se adquirir o efeito do reconhecimento, já que quanto mais difícil acesso, maior e mais visualizado são os *pixos*, mais reconhecidos em seu meio são os *pixadores* que os fizeram. O *pixo* pode ser considerado uma imagem visual que é construída em traços, cores, manchas, ajustes etc., enquanto a prática como um todo revela aspectos sensíveis da produção e recepção dos *pixadores* e da sociedade no geral. Os desdobramentos narrativos da prática também podem ser analisados dentro da própria linguagem, já que no *pixo*, a linguagem é condensada, associativa, construída através da presença de corpos e da performance, suspendendo o que na linguagem comum é pura racionalidade funcional. Além disso, percebemos como a construção dos *pixos* se dá de maneira única, nas quais muitas vezes percebemos quebras bruscas nas linhas e ângulos. Para a pesquisadora Nataly Chaves (2017), a leitura do *pixo* exige um olhar que se movimenta para todos os lados, já que não há pauta, linha ou verso. Isto porque o gesto gráfico se fundamenta na liberdade de criação de um novo código frente ao código comum da escrita, o que colabora com as transformações da escrita. No capítulo intitulado “Formas da Impertinência”, do livro “Expansões Contemporâneas” (KIFFER, 2015), Garramunõ, ao analisar outro poema de Carlitos Azevedo, intitulado “Margens”, nota que o texto é formado através de percursos e itinerários de uma cidade, possibilitando também essa decomposição da imagem poética, acentuadas pela ondulação entre o público e o privado.

A *pixação*, ao ser comparada à obra “Monodrama” ou ao texto de “Margens”, revela uma poesia que resiste as especificidades do meio e ao pertencimento a um gênero ou modo de discurso, ao discutir e explorar o mundo. Assim como na obra de

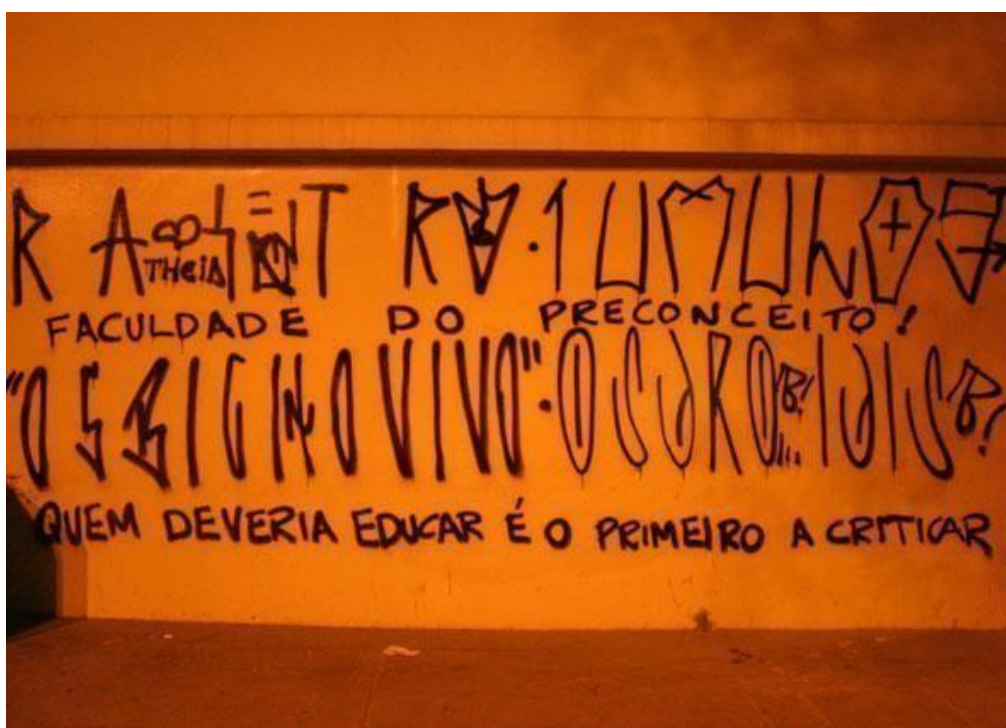
Carlito, a *pixação* se estabelece entre o subjetivo e o impessoal, o público e o privado. Ao pôr em crise o específico do formal, do pessoal, do subjetivo, do público e do privado, é redefinido os modos de conceitualizar o que há de potencialmente político na poesia. Além disso, como já foi demonstrado no capítulo da performance da *pixação*, é possível encontrar em muitas *pixações*, frases pichadas que possibilitam o diálogo com o transeunte, o que poderia ser comparado com que Garramuño chamou de um “passo de prosa”:

O que os define não é a disposição puramente formal daqueles poemas que não estabelecem o corte do verso em termos visuais e não fragmentam a linha contínua, mas o fato de tornar evidente, trazer à superfície ou fazer aflorar, na materialidade mesma da escrita, o passo de prosa que estaria incorporada no verso uma linha constante de *versura* – como naquele poema de Carlito já citado – que faria ao poema avançar através da expansão da *versura* que o constitui. (GARRAMUÑO, 2014, p. 80, grifo da autora).

Para Giorgio Agamben, em o “Fim da poesia” (2002), uma das maneiras de diferenciar a poesia da prosa, seria através da oposição, a tensão e o contraste entre as unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas, sendo a possibilidade do *enjambement* o único critério que permite distinguir essas duas expressões. No entanto, como o suporte na prática da *pixação* não permite a distinção do verso, o *pixo* se aproxima mais da poesia visual, impossibilitando o fenômeno do *enjambement*, fazendo com que esse contraste entre as unidades se dê de outra maneira. Conforme foi analisado, o aspecto semântico é secundário no *pixo*, até mesmo para os envolvidos na prática, buscando-se valorizar principalmente o aspecto gráfico da escrita. No entanto, ele se torna primordial quando o *pixador* procura dialogar com os transeuntes, o que se pode comparar com a prosa. É fato que estes pontos de tensão, em que oscilam os limites dos gêneros entre a prosa e a poesia estão histórica e teoricamente sempre em metamorfose, em discussão e redefinição e, portanto, buscar uma única definição para distinguir os dois termos é praticamente impossível. Marcos Siscar, em “Figuras de prosa: a ideia da prosa como questão de poesia” (SISCAR, 2015), nos fala que a poesia e a teoria literária do século XX habituaram-se a definir a poesia como interrupção da prosa, ou do prosaísmo da linguagem, enquanto que para Agamben (citado por Siscar) a prosa é a metáfora filosófica de um pensamento que se constrói a vista de todos. Siscar ainda aponta a definição de prosa do poeta

Pierre Alféri que, para ele, trata-se do ideal baixo da literatura (que se opõe ao sublime associado à tradição poética e ao nome “poesia”), ou seja, um horizonte que lhe insinua um ritmo, uma política. Seja como for, o *pixo* e as pichações que os acompanha é uma maneira de trazer à tona os limites entre a poesia e a prosa, característica observada por Siscar como pertencente principalmente à literatura contemporânea, além de observada também por Garramuño. Essa característica redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea, abrindo o espaço para o outro de si mesmo, além de explorar a forma de pôr a poesia em crise.

FIGURA XVI⁴¹ – Poesia e prosa na prática da *pixação*.



Fonte: Centro Cultural Eldorado dos Carajás “Pixo – Documentário sobre pichação e pichadores” (2015).

FIGURA XVII⁴² – A rua é nossa.

⁴¹ Disponível em: <<https://eldoradocarajas.wordpress.com/2015/10/25/pixo-documentario-sobre-pichacao-e-pichadores/>>. Acesso em: ago. 2021.

⁴² Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/05/16/noticia-e-mais,154708/pichacao-em-debate-na-faculdade-de-direito-da-ufmg.shtml>>. Acesso em: ago. 2021.



Fonte: Pichação em debate na Faculdade de Direito da UFMG (2014).

Na figura XVI, na qual visualizamos pichações e *pixos* realizados no ‘Centro Universitário Belas Artes’ em São Paulo, por exemplo, essa característica fica mais evidente, basta observarmos as pichações como prosa e os *pixos* como poesia. Assim, percebemos como as pichações, com ‘CH’ são primordiais para se dialogar com a Faculdade, enfatizando a discussão levantada pelo Rafael Augustaitiz, a de questionar os lugares de ensino da arte. Só o “ataque” através dos *pixos* já levantou a discussão por si só, ao trazer a *pixação* para dentro da Faculdade, mas através da pichação é que a mensagem se torna clara e direta. A prosa, na imagem, constrói a mensagem à vista de todos, revelando seu caráter político, enquanto a poesia ainda guarda a mensagem codificada. Na figura XVII, por sua vez, percebemos como a pichação dialoga e justifica o *pixo*, na medida que procura a comunicação com o morador, que na frase pode ser compreendida pela palavra “tia”. O *pixador* enfatiza o que há de político em sua prática ao trazer para o muro a frase, questionando a noção de propriedade. Desta maneira, nas duas imagens, percebemos como essa escrita se aproxima da prosa ao dar um passo na direção do “real”, da imediatez antes excluída pelo sentido do “mistério” que o *pixo* guarda.

Apesar de podermos observar esses aspectos em comum entre a leitura sobre a literatura contemporânea de Garramuño e a prática da *pixação*, ainda não é possível afirmar que essa prática trata-se de uma expressão poética contemporânea, já que

essa aproximação se dá apenas em alguns aspectos. Diante disso, é preciso analisar as obras de outros autores que tratam da poesia contemporânea, buscando esse paralelo. Ludmer, por exemplo, no texto-manifesto, intitulado “Literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2007), ao tratar das manifestações poéticas contemporâneas, afirma que existem escrituras que não admitem leituras literárias, uma vez que misturam ficção e realidade e atravessam as fronteiras da literatura. Para a autora, tais escrituras (denominadas de literaturas pós-autônomas) se definem justamente pelo seu sentido, o de fabricar um presente na realidade cotidiana, realidade essa que se constrói a partir dos meios de comunicação, da tecnologia e da ciência. A realidade cotidiana das escrituras pós-autônomas, assim, absorve e funde toda a mimese do passado para construir ficções do presente. Ficção que já é por si só realidade, uma vez que faz parte do presente através da imaginação pública. A autora verifica que essas escrituras vêm perdendo a autonomia, pois antes elas continham uma lógica interna, um poder de definir-se e ser regida pelas suas próprias leis. Essas escrituras perderam, então, a especificidade e a autorreferencialidade imediata e, portanto, podem ser denominadas escrituras pós-autônomas. Mas o que as escrituras pós-autônomas têm a ver com a prática da *pixação*?

Se, para Ludmer a realidade não precisa mais ser representada pois já é pura representação, uma vez que os meios de comunicação, a tecnologia, o mundo virtual etc. transformaram nossa realidade, as escrituras pós-autônomas saem da literatura e do campo da arte e entram no cotidiano, misturando realidade e ficção. Assim, acontece também com a prática da *pixação* em duas esferas distintas. A primeira dela diz respeito a própria transformação da *pixação*. Se antes as pichações apresentavam uma linguagem voltada ao alfabeto latino, indo das pichações de protesto às pichações poéticas, a tecnologia do aerossol (que trouxe agilidade e mobilidade à prática) e a própria lógica fusional da escrita (apropriação lúdica da escrita), transformou a *pixação* em pura representação, no qual o sentido comunicativo, verbal, é secundário e a forma se sobrepõe e como que autonomiza. Basta observarmos e compararmos a figura XVIII à figura XIX e logo percebemos como as pichações que tinham como base o alfabeto latino, passaram a adquirir formas próprias e se tornar legível apenas para os adeptos e amantes da prática. Na figura XIX, por exemplo, percebemos como a caligrafia do *pixo* do Rio de Janeiro é única e se afasta muito do alfabeto latino, se contrastando com o *pixo* de outros lugares, já que sua base é a letra

cursiva, uma sobreposta à outra, tomando formas exclusivas, o que os adeptos chamam de “xarpi” ou “emboladinha”.

FIGURA XVIII⁴³ – Capa do Jornal *City News* de 24 de Junho de 1979.



Fonte: O muro de fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escrita mural paulistana.

FIGURA XIX⁴⁴ – ‘Xarpi’, *pixo* do Rio de Janeiro.

⁴³ Disponível em: GRAÇA, Pedro M. O muro de fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escrita mural paulistana. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

⁴⁴ LAROSSA, Felipe. “Xarpi”, um registro histórico das pixações cariocas. **Vice**, 3 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/aep9w8/xarpi-um-registro-historico-das-pixacoes-cariocas>>. Acesso em: 15 jun. 2021.



Fonte: Página “Vice”.

Uma elaboração das letras a partir de diferentes influências em que o sentido se volta apenas aos adeptos da prática, sendo valorizado a originalidade estética e o lugar alcançado. Dessa forma, os *pixadores* fabricam seu presente na realidade cotidiana, através da apropriação e da ocupação do espaço público e do diálogo com o suporte alcançado. A segunda maneira que aproxima a prática da *pixação* e as escrituras pós-autônomas de Ludmer, por sua vez, é através da mistura entre a realidade e a ficção. Ao se valerem das alcunhas depreciativas vindas da imprensa, do poder público e da própria sociedade em geral, os *pixadores* se valem do anonimato criado para adquirirem fama entre seus pares. O anonimato permite que o *pixador* tenha uma vida dupla, a de cidadão e a do personagem inventado que será reconhecido pelos pares, através da narrativa espalhada pela cidade. Para poder ser lido, o *pixador* aposta em sua própria ficção. O anonimato e a ilegibilidade do sujeito-autor no caso da *pixação* abre um vazio discursivo que confirma aberturas para o que não se visualiza como possível na própria vida social e no uso da linguagem. Para a pesquisadora Nataly Chaves (2017), é a ilegibilidade do sujeito-autor da *pixação* que estabelece o rastro do corpo, mesmo que esse corpo não esteja de fato presente, mas é representado pela escrita. Dessa forma, este jogo entre ausência e presença mostra-se, tanto simbólica e fisicamente mais provocativo pelo fato do espaço ser o da vida, da cidade, onde, para a pesquisadora, supostamente não caberia um jogo literário. Assim como nas escrituras pós-autônomas de Ludmer, os *pixadores* fabricam a presença de sua ficção na realidade cotidiana, através do *pixo*, no suporte urbano,

demonstrando que suas ações se aproximam dessas manifestações de uma nova escrita, conforme propõe Ludmer. O autor dessa nova escrita, por sua vez, revela-se como uma violação à função institucionalizada do autor no jogo discursivo, além de fugir do grafocentrismo da escrita convencional, no caso da *pixação*.

Há outros autores que analisam também as práticas contemporâneas da poesia a partir dos quais podemos observar um paralelo com a prática da *pixação*. No ensaio intitulado “Apoesia contemporânea” (PUCHEU, 2014), parte de um livro de mesmo título, Alberto Pucheu busca, principalmente, uma solução teórica para analisar as práticas contemporâneas da escrita da poesia. No capítulo intitulado “Efeitos dos contemporâneo” (PUCHEU, 2014, p. 323 – 353), o autor trata justamente do tempo presente, das dificuldades de sua assimilação, a qual faz um paralelo com a própria poesia contemporânea que, por ser um problema para os críticos, acaba por ser lançada ao descaso, ao desprezo e ao opróbrio por parte desses. Ela se torna um problema para os críticos, de acordo com Pucheu, principalmente por não saberem lidar com suas singularidades múltiplas que resistem às marcas do individual e do coletivo. É que, para o autor, os críticos não têm mais o controle dos limites da poesia, de seu lugar próprio, de sua identidade, já que a poesia contemporânea se manifesta de maneiras mais imprevistas, dos jeitos mais ordinários aos mais excêntricos. Assim, Pucheu busca flagrar, em um acontecimento disponível a qualquer um que ande por qualquer cidade, uma superação da autonomia da poesia ou do que ainda lhe garantisse qualquer estabilidade, rompendo marcas históricas literárias e poéticas e para as conquistas de outros modos de se poetar.

Rompendo a separação entre o espaço da obra e o da cidade, entre o do poético e o do mundo, entre o do livro e o das paredes, entre o suposto próprio da criação e o impróprio que circula por qualquer lugar, entre o artístico e o comum, entre o específico de um modo de feitura e o inespecífico dos desguarnecimentos das fronteiras, na assunção dessa liberdade, a escrita-imagem-pensamento que surge em apoesia contemporânea evidencia a abertura do caminho para que se receba os mais diversos tipos de palavras, imagens, sensibilidades e pensamentos. (PUCHEU, 2015, p. 343).

‘Apoesia contemporânea’ é, então, a encruzilhada entre o artigo (‘a’ poesia) e o privativo (apoesia), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, entre o definido e a falta, sendo justamente essa dualidade. Apoesia contemporânea se

afirma pela incapacidade de sua distinção que a nega. Dessa forma, há como supor que a *pixação* pode ser afirmada como apoesia contemporânea, já que não há como a distinguir das características que Pucheu atribuiu a essa manifestação, uma vez que a *pixação* é uma prática da escrita que extrapola o espaço do livro, além de se manifestar na fusão entre a representação gráfica e a imagem, tornando-se parte da paisagem urbana. É uma escrita-imagem que se manifesta de maneira ordinária, na cidade, que rompe com as marcas do individual e do coletivo, já que a cultura da *pixação* criou uma rede de comunicação própria, que além disso rompe também as barreiras históricas através da apropriação lúdica da escrita de diferentes culturas, podendo também romper marcas históricas literárias e poéticas, se observada como outro modo de se poetar.

O próprio Pucheu chama a atenção a uma prática de escrita parecida, que rompeu as barreiras históricas poéticas: o “graffiti”. Pucheu observou que os poetas não param apenas diante dos livros, mas igualmente diante dos muros, como é o caso do poeta Paulo Leminski. Conforme observou o autor, em 1982, ao ser chamado para fazer um balanço poético à uma revista, Leminski declarou que a melhor poesia deste ano foi um grafite anônimo, estabelecendo relações entre o espaço, o público e o poeta. Com este gesto, Leminski explicita o grafite para o âmbito da poesia como uma maneira de ampliar o poético, demonstrando que o ilimitado é o limite da poesia, ou seja apoesia, nos termos de Alberto Pucheu. Voltando nossos olhos para os muros, podemos observar uma política poética ou uma poética política de nossa comunidade:

As frases acolhidas pelos muros da cidade percebem e pensam o que ela – a cidade – está dizendo para nós, o que a sua voz – voz da cidade, voz urbana, voz política apolítica, voz político-poética – nos leva a pensar e a sentir. (PUCHEU, 2014, p.352).

Já no capítulo intitulado “Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi (da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto)” (Pucheu, 2014, p. 85 – 155), Pucheu, ao discorrer sobre Drummond, propõe que um dos maiores projetos desse poeta é mostrar que tudo é passível de poesia. Em uma das entrevistas concedidas à Bella Josef, em 1982, Drummond afirma que o poeta é um homem qualquer. Dessa forma, tanto Leminski quanto Drummond chamam a atenção para outras formas do fazer poético, levando a poesia de encontro ao ordinário. Em outro capítulo intitulado

“Apoesia Contemporânea” (PUCHEU, 2014, 249 – 322), Pucheu, analisa a literatura contemporânea sob o ponto de vista de autores que tratam da mistura entre realidade e ficção, como as autoras Garramuño e Ludmer, por exemplo.

Na obra já citada de Garramuño, ao comentá-la Pucheu diz que essas expressões rompem os limites entre língua poética e mundo, através da exploração do real, do exterior. Na visão de Ludmer, a literatura, por sua vez, rompe os limites entre a realidade e a ficção. Através da análise destes distintos autores, Pucheu busca fazer uma crítica a noção autonomista e moderna da literatura, defendendo uma literatura anômica, que apresenta perda da identidade, uma literatura que não se defina pela sua forma, que se manifeste entre as formas, no espaço público, se misturando a outros acontecimentos cotidianos, abalando e destruindo o espectador, transformando o espaço qualquer que se utiliza, acionando imagens pré-históricas, diversos gestos de escrita e pintura, diversas línguas históricas, mesma que mortas, fusionadas na materialidade da superfície. Literatura que o autor irá chamar, como já se disse aqui, *apoesia*. A *pixação*, assim como *apoesia* também se expressa, como foi demonstrado, seja entre a realidade e a ficção, através do anonimato, seja através da exploração do real, no caso os “points”, os “rolês” e a ocupação e apropriação da cidade através da escrita, seja através do fusionamento de diferentes línguas, como é o caso da reelaboração da escrita das runas anglo-saxônicas, seja através do acionamento de diversos gestos de escrita e pintura, que se dá através da união já citada entre a escrita e o desenho, dentre outras performances da *pixação* que podem se aproximar do conceito de “apoesia” de Alberto Pucheu. Quando compararmos a letra “M” da figura XX à figura XXI, por exemplo, fica claro como a *pixação* é capaz de romper marcas históricas, acionando diversos tipos de pintura e escrita, ao reelaborar uma língua já morta, no caso de uma runa anglo-saxônica⁴⁵.

FIGURA XX⁴⁶ – Letra ‘M’ do alfabeto rúnico anglo-saxão.

⁴⁵ As runas anglo-saxônicas, também chamadas *futhorc*, são uma escrita rúnica, uma forma estendida para 26 a 33 letras do alfabeto Futhork antigo. Essa escrita permaneceu em uso na Inglaterra anglo-saxã durante os séculos VI a X.

⁴⁶ Disponível em: MEDEIROS, Elton O. S. “*RÁÐNA STAFI, MJQK STÓRA STAFI, MJQK STINNA STAFI*”: Tradução comentada dos poemas rúnicos anglo-saxão, islandês, norueguês e do *abecedarium nordmannicum*. *Medievalis*, v. 4, n. 1, 2015.



Fonte: “*RÁÐNA STAFI, MJQK STÓRA STAFI, MJQK STINNA STAFI*”: Tradução comentada dos poemas rúnicos anglo-saxão, islandês, norueguês e do *abecedarium nordmannicum*.

FIGURA XXI – Letra ‘M’ da ‘grife’ “TÚMULOS”.



Fonte: Autoria própria.

Na medida que o *pixador* repete seu gesto, se fazendo presente pelo espaço urbano, a cidade dá lugar a outras vozes, demonstrando que apoesia é ilimitada e que o poeta pode ser qualquer um. A poesia e *pixação* muito tem em comum e além destas semelhanças demonstradas, o próprio Pucheu deixa um caminho aberto para uma leitura das *pixações* como uma manifestação da apoesia, já que no fim deste mesmo capítulo (PUCHEU, 2014, 249 – 322), encontra-se em seu ensaio uma série de imagens de algumas pichações e, raras vezes, *pixações*.⁴⁷

Se a *pixação*, assim como apoesia, aciona e funde imagens pré-históricas, diversos gestos de escrita e pintura e a língua histórica da escrita anglo-saxônica na materialidade da superfície, esta prática, diante disso, se aproxima do conceito de poesia de Jean-Luc Nancy, em “Resistência da poesia” (NANCY, 2005). Para Nancy, os poemas têm a capacidade de extrair o acesso de uma antiguidade imemorial, que é o próprio fazer, a própria poesia, que retorna sempre, através da originalidade de cada poema. Assim, o *pixador*, ao marcar a cidade através de seus gestos, extrai a poesia ao trazer de volta diversos gestos de pintura e desenho, ao fundir diferentes escritas nos muros, sendo que acessa, em cada *pixo* único e exclusivo, o sentido, o que Nancy chamou de verdade, de exatidão. Os *pixos* seriam, então, uma proposta

⁴⁷Disponível na edição de 2014: PUCHEU, Alberto. A poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 275 - 322.

de uma nova linguagem trabalhada no que o ser humano guarda de mais ancestral do ato de fazer linguagem. Diante disso, para o autor, a poesia pode encontrar-se onde não existe propriamente poesia, “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.” (NANCY, 2005, p. 11). Então, mesmo se não tratarmos a *pixação* ou os *pixos* como um poema, é possível encontrar no gesto dos *pixadores* a poesia, já que de seus gestos é possível observar esse acesso ao sentido, ao primeiro fazer. Para Nancy, a poesia insiste em tudo e resiste a tudo, de algum modo. Isso acontece porque a poesia, enquanto o próprio sentido, seria a resistência da linguagem à sua própria infinitude e, assim, o autor afirma que não há senão poesias, já que a pluralidade faz parte da essência da poesia, o que nos dá margem para observar manifestações culturais contemporâneas como poesia, assim como na própria *pixação*. Na figura XXII, por exemplo, percebemos como o *pixador* ‘75 VIVE’, ao elaborar seu primeiro traço no suporte, através do gesto do extintor, é capaz de extrair uma antiguidade imemorial pelo próprio traço, uma vez que o traçar sempre fez parte de diversos tipos de escrita e desenho.

FIGURA XXII⁴⁸ – Modalidade de extintor aplicada pelo *pixador* ‘75 VIVE’.



Fonte: 75 VIVE – EXTINTOR, disponível no canal de vídeos “Youtube”.

⁴⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sJujyZkJ9Vc>>. Acesso em: Ago. 2020.

A pesquisadora Nataly Chaves (2017), por exemplo, compara o *pixo* aos menires⁴⁹, uma vez que ela observa nestas manifestações um marco territorial e a presentificação dos sujeitos agentes nos espaços através da escrita, com a diferença de que no caso dos menires o marco são as pedras e no caso do *pixo* o marco é o nome, a escrita. A autora afirma que os primeiros marcos ou escritas arquitetônicas foram os menires, podendo ser considerados a forma mais ancestral de fazer da marca um sinal de presença, trajetória ou experiência, já que “foram feitos para *orientar* os nômades e *unificar* trajetos” (CHAVES, 2007, p. 35, grifo da autora). Para ela, os diversos desenhos ou imagens de escrita percorrem tempos e culturas, assim como as diversas formas de inscrição. Assim como os menires os *pixos* revelam a trajetória no espaço. A autora ainda associa os *pixos* à *mão negativa* da gruta Chauvet, em Ardèche, França, realizado em 30.000 a.C.. Para a autora, tanto os menires, quanto a mão negativa, fez com que o homem separasse de si mesmo e passasse a produzir imagens, sendo estes gestos, não a origem da imagem, mas tratam-se de experiências originárias de imagem, que atravessam tempos e espaços, como é o caso da prática da *pixação*, que é capaz, na sua prática, de extrair o acesso de uma antiguidade imemorial da própria imagem.

FIGURA XXIII⁵⁰ – Menir de Almendres, Évora, Portugal.

⁴⁹ A palavra *menir* significa literalmente “pedra longa” (*men* = pedra e *hir* = longa) e origina do dialeto bretão). O erguimento do menir é um marco físico da paisagem de um estado natural para um estado artificial. (CARERI, 2013, p. 56). “Essas pedras são chamadas em gaélico de *fean breagach* = ‘o falso homem’, ‘o homem simulado’ (JESI, *apud* CARERI, 2013, p. 58). Cf. JESI, Furio. **Il linguaggio delle pietre**. Milão: Rizzoli, 1978.

⁵⁰ Disponível em: < <https://valdecyvalves.blogspot.com/2013/04/menires-cromeleques-e-dolmens-na-regiao.html>>. Acesso em abr. 2021.



Fonte: “MENIRES, CROMELEQUES E DOLMENS NA REGIÃO DE ÉVORA - PORTUGAL - PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA HUMANIDADE QUE JÁ ESTAVAM DE PÉ MILHARES DE ANOS ANTES DAS GRANDES PIRÂMIDES DO EGITO - MARAVILHAS DA IDADE DA PEDRA!”

FIGURA XXIV⁵¹ – Mão negativa. Gruta Chauvet (Ardèche, França), 30.000 a. C..



Fonte: “A invenção da expressão simbólica pelos Primeiros Artistas.”

⁵¹ Disponível em: < <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/347-primeiros-artistas>>. Acesso em abr. 2021.

Se nos *pixos* o sentido do que está escrito interessa menos, sendo mais importante no universo da *pixação* a forma, a quantidade de *pixos* e o local realizado, Ana Kiffer em “Expansões Contemporâneas” (KIFFER, 2015) aponta para diferentes noções da escrita, que revelam uma potencialidade da liberação do conteúdo em torno da escrita, assim como no caso da *pixação*. Essas noções da escrita ajudaram a formular o que a autora chamou de escrita “fora de si”. A primeira noção vem do já citado Roland Barthes em “Variações da escrita” (BARTHES, 2004), que atentou para a escrita como gesto manual. Dessa maneira, Barthes busca observar novas formas de escrita que escapam à visão estruturalista e dicotômica que se dividia entre o oral e o escrito sobre a língua, visões que regiam em sua época a reflexão sobre a linguagem. Assim, ele notou formas de escrita que atravessam diferentes regimes, seja no interior das artes (como no caso dos quadrinhos), seja em diferentes campos discursivos.

Outro pensador citado pela autora é o Rancière, que em “Políticas da escrita” (RANCIÈRE, 1995), 20 anos após Barthes, desenvolveu o mesmo tema, ou seja, da potencialidade de uma escrita que já não se opõe à oralidade, da escrita enquanto gesto. Atentar-se ao gesto é uma maneira de se aproximar de uma visão ideogramática da escrita, processo que como foi falado se aproxima da escrita da *pixação*, já que nesta prática observamos a união entre o desenho e a escrita. Assim, a escrita “fora de si” remete à uma disjunção do corpo, já que estar “fora de si” exprime uma intensidade das atividades corpóreas e afetivas, dissociando o “eu” e algo fora dele, processo que se observa tanto no escritor quanto no leitor, aparecendo na cena contemporânea através de uma falência das vozes interiores. Para a autora, esse processo de escrita pode ser encontrado em diferentes autores, artistas, diretores etc., sem excluir a multiplicidade de suas diferenças.

No caso da *pixação* podemos observar um caminho para uma escrita “fora de si”, primeiramente através da liberação do conteúdo em torno dessa escrita. Outra característica da *pixação* como uma escrita “fora de si” é que, no caso dessa escrita, outras corporalidades vêm reivindicar a escrita enquanto prática, já que o gesto de um *pixador* determina seu traço, que por sua vez é constituído através da referência das letras de uma vertente ou outra. O *pixador*, assim, constrói sua identidade nesse universo através das referências da escrita de outros *pixadores*, que aderem ao estilo,

gerando semelhanças gráficas. Kiffer observa que as escritas “fora de si” foram responsáveis por fazer dialogarem a arte e a literatura, já que novos corpos sensíveis e de experiências foram criados nestes dois campos. A autora percebe que os artistas contemporâneos buscam um deslocamento ou projeção do mundo exterior, fazendo aparecer em suas obras a própria vida, o que revela um “fora de si” que acontece nos espaços e nas relações entre escrita e arte. Nessas manifestações, o limite entre exterior/ interior e público/ privado importam menos, já que o limite, para a autora, é algo que não está, que evoca um pensamento ultrapassado e dicotômico, que não cabe mais às manifestações do “fora de si”. Assim, as *pixações* exploram e conquistam o espaço público, evocando um novo espaço entre oposições como o público e o privado e o exterior e o interior, além de revelar um “fora de si” que acontece nos espaços e nas relações entre escrita e arte. Na figura XVII (página 59), por exemplo, na qual o *pixador* ‘Goma’ agrega ao seu *pixo* a pichação com a frase “Pixei seu muro do lado de fora tia da rua que é nossa”, ‘Goma’ justifica sua ação de *pixar* o muro da “tia”, alegando que apesar de fazer parte de sua propriedade, o lado de fora ainda é um espaço público, um espaço de todos. Dessa forma, o *pixador* evoca um novo espaço, entre o público e o privado, entre o exterior e o interior, um espaço de todos, “fora de si”.

Essas transformações que vêm acontecendo às práticas literárias contemporâneas trazem à tona um novo leitor, já que ele passa a produzir leituras a partir de textos que não necessariamente se restringe a um código linguístico, já que a literatura passa a ser inserida em outras artes e mídias, podendo se manifestar também como imagem. As assinaturas ou desenhos que aparecem nas *pixações*, por exemplo, demandam um esforço de interpretação de uma imagem, que também é uma escrita, um gesto, uma prática, uma performance, gerando a reflexão sobre as várias camadas que há por trás da escrita.

Os autores revisitados neste capítulo revelam uma noção de literatura, de escrita, que caminha para outros espaços de criação e inserção, misturando formas, discursos e zonas. Todos esses autores apontam seus estudos para as transformações dos limites e sentidos da noção de literatura, principalmente as práticas poéticas, percebendo nessas práticas uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos. A literatura contemporânea exige uma nova

leitura, já que a criatividade do texto poético incita a descobrir novos modos de relação com a linguagem, novos autores. O escrever e o ler se modificam em nossa sociedade ao compreendermos o mundo como texto e as manifestações de linguagem marginalizadas pela nossa cultura logocêntrica e grafocêntrica como novas formas de escrita. Ao comparar o conteúdo dessas análises à prática da *pixação*, o presente trabalho revelou que tanto essas expressões literárias e poéticas contemporâneas quanto a prática da *pixação* muito tem em comum, o que demonstra que a *pixação* pode ser considerada como parte desse âmbito da literatura, que a *pixação* só tem a contribuir para se mapear novas textualidades de poesia e literatura no contexto brasileiro. Além disso, o trabalho revelou um universo muito rico da *pixação*, o que contribui para se minimizar todo o estigma social que a prática da *pixação* carrega, revelando uma noção que ultrapassa a da criminalidade e da transgressão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Manifesta através da união entre a imagem e a escrita (*píxos*), a prática da *pixação* apresenta um universo altamente complexo que possui uma dinâmica e uma linguagem própria, que envolvem movimentos de escrita, de leitura e recepção. Ela surgiu através da influência de diversos movimentos culturais e sociais e faz parte da realidade de diferentes regiões do Brasil. Os integrantes da prática espalham pela cidade os *píxos*, que apresentam um padrão estético peculiar que dialoga com o suporte urbano. Sob o ponto de vista da linguagem e da performance, o presente trabalho buscou analisar a *pixação* a partir das suas várias categorias, técnicas e formas descritas pelos praticantes e por outros trabalhos que observassem a *pixação* sob o mesmo viés, para assim aproximar do que os teóricos brasileiros chamam de “literatura fora de si”. Além disso, buscou-se também mapear a prática como emergência de novas textualidades e modos de poesia. O assunto “*pixação*” convoca questões de caráter social e, por isso, este trabalho acabou abordando também outras esferas que não literárias, o que lhe imprimiu traços multidisciplinares. Além disso, para aproximar a *pixação* da literatura, foi necessário abranger essas outras esferas e, por isso, a necessidade de se debruçar nos estudos da performance, da arte ou mesmo trazer uma abordagem de caráter sociológico sobre a prática da *pixação*, uma vez que a própria literatura passou a se misturar com outros modos, discursos e zonas de inserção.

Buscou-se, assim, diferenciar a *pixação* do *píxo*, sendo o primeiro termo referente à prática como um todo, que envolve a dinâmica, o letramento, a rede de troca, os papéis, a valorização dos pares etc., já o segundo é o resultado dessa prática, a assinatura da ‘grife’ ou pessoal, escrita no suporte da cidade através da prática da *pixação*, de forma anônima. A *pixação*, dessa forma, foi analisada enquanto performance e construção expressiva, e o *píxo* enquanto linguagem. Assim, para se compreender a prática da *pixação* como um todo, é preciso considerar o espaço público, a construção da imagem nesse espaço e o uso do corpo para isso (gesto), já que estes são elementos constituintes da obra. Apesar de se destacar os aspectos da prática como linguagem e como performance, a *pixação* é um universo no qual esses dois elementos andam lado a lado e estão imbricados um ao outro.

Como linguagem, a prática se mostra como um mundo muito rico e, assim buscou-se apresentar alguns destes aspectos. O aspecto semântico dos *pixos* não é problematizado pelos praticantes, sendo que preferem valorizar a originalidade do nome e da forma, além dos lugares alcançados. O *pixo* muitas vezes se aproxima, desse modo, das chamadas *escritas assêmicas*, ainda que não possa ser reduzido a elas. Sob o ponto de vista enunciativo, a *pixação* é uma linguagem voltada aos próprios integrantes, sendo que algumas vezes os *pixos* são acompanhados por pichações que buscam dialogar com os demais transeuntes. Os *pixadores* reconhecem o código linguístico próprio do movimento, seja através da leitura, seja através da forma, além de se organizarem em ‘grifes’ ou bondes, que agregam valor ao seus *pixos*. Percebemos, assim, um processo de letramento dos integrantes da atividade, processo responsável por estabelecer redes de trocas entre os adeptos da prática, que se dá através da valorização das ações de cada um. O reconhecimento do código linguístico, por sua vez, se dá na medida que os *pixadores* constroem seus *pixos*, já que eles adquirem padrões estéticos através da influência de uns sobre outros. A *pixação*, então, explicita a afinidade entre o ver e o ler, afinidade que remonta às origens icônicas da escrita, já que a escrita nasce de uma estrutura elaborada a partir da imagem, como defende Christin (2006). Essa prática e escrita é desenvolvida através de desdobramentos narrativos, em que a linguagem é condensada, associativa, construída através da presença de corpos e da performance, suspendendo o que na linguagem comum é pura racionalidade funcional. Outro aspecto da linguagem da *pixação* é que, ao romperem com a gramática normativa, os *pixadores* buscam diferenciar sua atividade da prática da pichação, já que, escrita com ‘x’, a prática refere-se tanto à própria transgressão da norma enquanto atividade, como serve para se referir à escrita ilegal surgida em São Paulo, nos anos 1980.

Como performance, já é possível observar esse aspecto nos moldes mesmo do *pixo*, antes mesmo de os *pixadores* saírem para deixar as assinaturas nas ruas. É que nesse processo de criação, busca-se um padrão estético único, uma originalidade da forma e do nome. Este processo, assim, pode ser aproximado também da caligrafia, da tipografia ou da visão ideogramática da escrita, que une imagem, desenho e escrita. Dessa forma, os *pixadores* criam uma espécie de memória das mãos, o desenho-escrita que implica habilidades e movimentos únicos, já que apresentam uma técnica de repetição das assinaturas. Dessa forma, os *pixadores*

usam seus corpos como instrumento de comunicação, apossando-se de lugares, situações e objetos, atribuindo a eles outros significados e usos. A comunicação, então, se dá pela presença fantasmática desses corpos, já que o *pixo* materializa e atesta a presença e existência desses corpos, através da resignificação do espaço público. Dessa maneira, a arte assume a postura de reivindicação pelo direito ao corpo na cidade, através da prática da *pixação*. No entanto, para se considerar tal prática como performance, algumas noções são consideradas. O “gesto”, as “vertentes”, os “olhares”, a “ocupação” e “rivalidade” são aspectos muito importantes para que se observe a prática como performance.

O “gesto” inicia-se durante o processo de elaboração das letras e, na rua, como um traço do corpo que se projeta dialogando com o suporte. Estes gestos são únicos e remetem à presença dos corpos dos *pixadores*, já que revelam o gesto corporal que o *pixador* executou para realizar seu *pixo*. Gesto, visto dessa maneira, pode ser compreendido como modalidade, categoria, instrumento ou técnica da *pixação*. A *pixação*, como uma forma de performance é ao mesmo tempo uma atividade grupal, de ação imediata e irrepitível, que toma forma do *pixo*, a partir do gesto manual. Através dos gestos, o *pixador* é capaz de exercer uma ação contínua sobre sua vida interior, de criar ou seguir um estilo, além de serem reconhecidos pelos pares através de seus gestos e das formas de sua escrita, que podem ser compreendidas pelas diferentes vertentes. As vertentes são construídas através da influência da estética dos *pixos* no processo de elaboração das letras. O *pixo*, dessa forma, adquire padrões estéticos que se dividem conforme as regiões em que são praticadas. Não se buscou com este trabalho categorizar todas as vertentes da *pixação* pelo Brasil, mas apenas demonstrar uma parte dessas vertentes como fatores importantes dentro do universo da *pixação*. A performance, dentro desse universo, também se encontra nos olhares, já que eles são determinantes para a performance do gesto. Pelo olhar, os *pixadores* reconhecem seus *pixos* e dos pares, além de buscar locais onde eles possam realizar seus *pixos*, as condições desse lugar e os gestos os quais se necessitam para realizar seus atos.

Além disso, o *pixador* também muda sua relação com o espaço público através do olhar, uma vez que os trajetos pela cidade se tornam um atrativo. Também de igual importância nesse universo, sob a perspectiva da performance, é a ocupação. Ocupa-

se o espaço público através do visual, questionando o direito visual da cidade, direito que vem sendo negado à medida que é entregue à publicidade, à mercantilização da vida e do lazer, ao capital que domina praticamente sem intervalos todas as áreas da atividade humana. Além disso, busca-se através da prática uma reivindicação da memória e apropriação do espaço urbano, seja através do próprio ato de *pixar*, seja através dos “rolês”, das festas, dos “points” ou “réus”. A apropriação do espaço urbano pelo *pixador* se dá fisicamente e sentimentalmente, uma vez que essa interação revela singularidades e partilhas do espaço urbano. Por fim, como performance, resta falar da rivalidade, processo crucial no universo da *pixação*. As disputas, assim, se dão de várias formas nesse universo, seja através do “atropelo”, de “cortar”, “quebrar” ou “queimar” o *pixo* do outro, seja através dos conflitos com os agentes de segurança, a polícia ou elementos da sociedade em geral. A rivalidade torna-se um ponto crucial nesse universo, justamente porque é através dela que se obtém riscos, liberando a excitação da adrenalina, já que é isso que muitas vezes os adeptos da prática buscam. Neste trabalho não se buscou esgotar as possibilidades de análise da *pixação* como performance, até por entendê-las como infinitas, e sim aproximá-la dos estudos da performance poética e artística para observar um possível encontro entre a arte e a *pixação*. Sob a luz da performance, a *pixação* pode ser compreendida como uma vivência, um lugar de fala e de percepções sócio-políticas que transformam o modo de encarar a cidade e a experiência urbana, na qual se busca principalmente *pixar* em lugares de maior visibilidade, com a mínima exposição dos *pixadores* durante o ato.

Além disso, o trabalho revelou que a *pixação* deixou de ser realizada apenas no espaço público e passou a ser apresentada e levada ainda sob a perspectiva da transgressão em lugares de autenticação artística (museus e galerias, sobretudo) e a interagir com a publicidade, o design, a moda, a arte e até o cinema. Desde ações que tiveram como objetivo pôr a questão a dimensão artística da *pixação*, como o ataque ao ‘Centro Universitário Belas Artes’ ou o ataque a 28ª Bienal Internacional de São Paulo, no ano de 2008, passando por protestos contra a comercialização da arte de rua, como o ataque à Galeria Choque Cultural, também em 2008 na cidade de São Paulo, até representações da *pixação* como arte, como foi o convite do artista e *pixador* Djan Cripta à exposição “Né Dans la Rue”, em Paris, o convite de *pixadores* para participarem da Bienal Internacional de Artes, em 2010, como também o convite feito aos *pixadores* para participarem da Bienal de Artes de Berlim, também em 2010.

Fora dos “ataques” e desses convites formalizados aos *pixadores* já citados, muitos outros encontros entre esses dois universos aconteceram e permitiram maior possibilidade de circulação aos *pixadores* entre esferas da cultura, como a confecção de vestuário que apresentaram a estética do *pixo*, a realização de documentários, filmes e músicas que abordam o tema. As conclusões repressivas dos convites e “ataques” realizados em estruturas ou mecanismos de ordem social que abarcam grandes espaços de formação, sustentação simbólica e material da arte são exemplos que confrontam o campo oficial da arte, já que percebemos certa dificuldade da parte dos responsáveis por essas instituições em aceitar a transgressão presente na prática da *pixação*, perdendo diversas oportunidades.

Em “A Arte como Embriaguez” (FLUSSER, 1981) – ensaio publicado originalmente na Folha de São Paulo – Flusser afirma que a arte, no sentido amplo e autêntico, não pode ser cooptada pelos aparelhos de dominação econômicos e políticos, negando as mediações instituídas e proporcionando a experiência imediata. Conforme se discutiu, a *pixação* foi observada como parte de um conceito de arte mais amplo, como um conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana. Assim, demonstrou-se como essa prática veio ao encontro de dispositivos legais que abarcam grandes espaços de formação, sustentação simbólica e material da arte, onde verifica-se a predominância do conceito mais restrito de arte, arte como obra de arte, circunscrita na história da arte, feita por artistas e na maioria das vezes localizadas em instituições culturais. Esse encontro só constatou o despreparo dessas instituições de abarcar uma arte autêntica, além de demonstrar como essas instituições muitas vezes funcionam como aparelhos de dominação e censura da arte.

Por fim, demonstrou-se como a prática da *pixação* dialoga com a literatura, especificamente, a “literatura fora de si”, uma vez que busca reflexões acerca dos espaços outros de criação e inserção da literatura. Florência Garramuño, por exemplo, na obra intitulada “Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014), busca pensar a literatura em suas conexões com outras práticas artísticas, reflexões críticas e objetos culturais contemporâneos, principalmente aqueles que para a autora são inespecíficos, ou seja, não pertencem a designações e campos já previamente definidos e estáveis. Assim como vários outros ramos da arte vêm passando por transformações e ampliações de seus limites

e fronteiras, com a literatura não é diferente segundo Garramuño, já que, de acordo com a autora, ela parece estar sempre a um passo aquém (ou além) do esperado, fora de si. O nome de sua obra parte da análise da instalação homônima de Nuno Ramos, exposta em 2010 no MAM, na qual na qual foram entrecruzados inesperados e diferentes meios, disciplinas, misturas e métodos de exposição. Nessa mesma exposição, o *pixador* e artista “Djan Cripta”, ao trazer a escrita e a transgressão da *pixação* para dentro do circuito artístico, confrontou o campo oficial da arte, demonstrando que destas expressões contemporâneas alargam as fronteiras da arte, ao ocupar espaços e superfícies distintas que não o espaço público, além de incluir o espectador na participação do jogo da arte.

A comparação entre a obra de Garramuño e a prática da *pixação* revela o potencial político desta prática e a caracteriza como uma expressão inespecífica, assim como várias das obras analisadas por Garramuño. Além disso, para a autora, a literatura em campo expandido é marcada justamente através de uma linguagem que não se restringe ao alfabeto, já que ela é constituída de imagens, assim como o caso da *pixação*. Ao analisar algumas expressões da poesia contemporânea, Garramuño ressaltava alguns aspectos destas obras que podem ser comparados à linguagem, à forma e a prática da *pixação*. É interessante notar como a *pixação* é constituída por marcas pessoais e sociais, que transita entre cidades e espaços diversos, possibilitando “uma decomposição da imagem poética em desdobramentos narrativos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 63). Ao compararmos a construção da imagem poética de textos como “Margem” de Carlito Azevedo (longo poema analisado pela autora) à prática da *pixação*, por exemplo, percebemos como a *pixação* se estabelece entre o subjetivo e o impessoal, o público e o privado, assim como no texto de Carlito. Para Garramuño, ao pôr em crise o específico do formal, do pessoal, do subjetivo, do público e do privado, são redefinidos os modos de conceitualizar o que há de potencialmente político na poesia. As pichações que acompanham os *pixos*, por sua vez, podem ser comparadas ao que Garramuño chamou de “passo de prosa” na poesia contemporânea, já que contrasta unidades gráficas e semânticas. Essa relação, para Garramuño, é uma das maneiras de explorar a forma de pôr a poesia em crise.

Já outros autores como Ludmer também serviram de escopo para este projeto a fim de se aproximar a prática da *pixação* com a literatura contemporânea. Ao

analisar as literaturas pós-autônomas, Ludmer verifica que essas escritas saem da literatura e entram no cotidiano, misturando realidade e ficção. Assim, também acontece com a prática da *pixação*, já que passou a ser puramente representativa, uma vez que seu sentido comunicativo se restringiu apenas aos envolvidos na prática, através da ocupação e da apropriação do espaço público. Além disso, os *pixadores* misturam realidade e ficção, ao se valerem do anonimato e espalharem sua narrativa pela cidade, sendo reconhecidos pelos pares. Alberto Pucheu, por sua vez, escreve sobre a dificuldade de se analisarem a poesia contemporânea por parte dos críticos, já que essas manifestações surgem de diversas formas, rompendo a separação entre o espaço da obra e da cidade, entre o poético e o mundo, entre o livro e as paredes etc., chamando a atenção para os “graffitis” e outras formas ordinárias de se escrever poesia. Além disso, o autor ainda busca defender uma literatura anômica, que chama de “apoesia”, forma-força que perde e mistura formas, envolvendo o espectador e o espaço público, acionando línguas, imagens e gestos distintos. A *pixação* também assim se expressa, como foi demonstrado, seja entre a realidade e a ficção, seja através da exploração do real, seja através do fusionamento de diferentes línguas, seja através do acionamento de diversos gestos de escrita e pintura, dentre outras performances da *pixação* que podem se aproximar do conceito estabelecido por Alberto Pucheu ao tratar dessas expressões contemporâneas. O *pixador*, então, repete seu gesto, se fazendo presente pelo espaço urbano, enquanto a cidade dá lugar a outras vozes, demonstrando que *apoesia* é ilimitada e que o poeta pode ser qualquer um.

Para Jean-Luc Nancy, em “Resistência da poesia” (2005), por sua vez, os poemas são o acesso de uma antiguidade imemorial, que, para o filósofo, são a verdade, a exatidão, sempre retomado através da originalidade de cada poema. Esse processo foi comparado aos gestos da *pixação* que, assim como os poemas, resgatam diversos gestos de pintura e desenho, trazendo-os à superfície do suporte. Para Nancy, é desse gesto que se trata a poesia, da resistência da linguagem à sua própria infinitude. Já Ana Kiffer também aponta para diferentes conhecimentos em torno da escrita que, por sua vez, revelam uma potencialidade da liberação da semântica, assim como no caso da *pixação*. Essas noções da escrita ajudaram a exprimir o que a autora chamou de escrita “fora de si” que, além de apresentarem essa potência de liberação do conteúdo em torno da escrita, remetem à uma

separação do corpo, processo encontrado também na prática da *pixação*, já que podemos perceber que o *pixador* constrói sua identidade nesse universo através das referências da escrita de outros *pixadores*, além de revelar um “fora de si” que acontece nas relações e nos espaços entre escrita e arte.

Ao comparar as análises dos autores que trabalham com as transformações nos sentidos e limites da literatura contemporânea à prática da *pixação*, revelou-se que a *pixação* é um universo que se assemelha muito as noções de escrita contemporânea por parte de diversos teóricos. Seja em relação à capacidade de alargar as fronteiras dos domínios técnicos e formais da arte, ocupando espaços e superfícies distintas de si, seja através da inclusão do espectador na participação do jogo da arte, seja através da construção da escrita através da imagem, ou através da ocupação e da apropriação do espaço público, da mistura da ficção e realidade, dentre outras características que assemelham essas práticas. Apesar de apenas Alberto Pucheu aproximar indiretamente seu conceito de “apoesia” à *pixação*, através do uso de imagens de *pixos* em seu livro “Apoesia Contemporânea” (2014),⁵² percebemos como vários destes autores analisam a poesia e a literatura contemporânea através do uso do espaço público, da mistura da realidade e a ficção, assim como acontece com a prática da *pixação*. Assim, fica claro que essas manifestações poéticas e literárias contemporâneas, que podem ser nomeadas de “apoesia”, “literatura fora de si”, “escrita fora de si”, “literatura em campo expansivo”, dentre outras nomenclaturas que tentam dar forma e teorizar essas manifestações de escrita contemporânea vão ao encontro da prática da *pixação*. Não que a *pixação* sempre se tratou de poesia, mas a própria poesia passou a abarcar a prática da *pixação*.

O próprio Museu da Língua Portuguesa já reconhece a *pixação* como literatura, já que reabriu suas portas com a atração “Laços de Família”, que trouxe para dentro do museu a escrita da *pixação*.⁵³ Apesar de se demonstrar apenas alguns dos aspectos da prática da *pixação*, o trabalho revelou este um universo muito rico, que visto sob a perspectiva teórica da literatura contribuiu para se mapear uma das

⁵² Disponível na edição de 2014: PUCHEU, Alberto. Apoesia contemporânea. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 275 - 322.

⁵³ Para saber mais vide: ASSIS, Tatiane. Museu da Língua Portuguesa: as novidades da reabertura em 31 de julho. **VejaSP**, 9 jul. 2021. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/museu-da-lingua-portuguesa-reabre-novidades/>> Acesso em 12 Jul. 2021.

emergências de novas textualidades e modos da poesia, além de contribuir com as reflexões acerca dos espaços outros de criação e inserção da literatura. O trabalho ainda contribuiu para diminuir o estigma social que a *pixação* carrega, revelando outras noções que vão além da criminalidade e da transgressão. Se observados outros aspectos da performance e linguagem da *pixação*, uma vez que não se buscou esgotar essas possibilidades de análise, este universo poderá contribuir com muitos outros trabalhos que buscam focar na prática da *pixação*, tanto aqueles que são da área da Literatura, quanto de outras áreas, como a Linguística, a Arte etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

ASSIS, Tatiane. Museu da Língua Portuguesa: as novidades da reabertura em 31 de julho. **VejaSP**, 9 jul. 2021. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-a-ao-redor/museu-da-lingua-portuguesa-reabre-novidades/>> Acesso em 12 Jul. 2021.

ARANDA, Fernanda. Pichação, como o grafite, busca status de arte urbana. *O Estado de S. Paulo*. Cidades/Metrópole C14. 6 nov. 2009.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BAGNARIOL, Piero et al. Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos. Belo Horizonte: Graffiti 76% quadrinhos, 2004.

BASTOS, P. N. *ecos de espelho*. Movimento Hip-Hop no ABC paulista: sociabilidade, intervenção e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas. 2008. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol.1.

BEY, Hakim. *Caos. Terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003. P. 6.

BUZZATI, Lucas. A prisão do Goma foi um golpe duro na cultura do pixo em BH. **Vice**, 11 mai. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/d7ged7/a-prisao-do-goma-foi-um-golpe-duro-na-cultura-do-pixo-em-bh> Acesso em: 15 Jul. 2020.

CALONGA, Y. U. Estética, pichação e arte. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Lei nº 9605/98**. Brasília: 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm . Acessado em: 15 de Agosto de 2018.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de. Quando as relações se expressam nos muros. In: *Revista PonteUrbe* - 13, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitz; Victoria Murat. São Paulo: Martins, 2005.

CHAGAS, Juliana Almeida. Imagens e Narrativas: a cultura nômade dos pixadores de Fortaleza. 2012. 87f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012

CHAVES, Nataly Pinho. Pixação: a poética do não-lugar. 2017. 159f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará - Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2017.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. Tradução Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*.

Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 63-105.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Tradução Julio Castanon Guimarães. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/Casa Rui Barbosa, 2004, p. 279-292.

COSTA, Jones Vieira da. A galera do xarpi carioca. (Monografia em Comunicação Visual – Jornalismo). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

DJAN, Cripta. Por dentro da exposição "Em Nome do Pixo" do Cripta Djan. [Entrevista concedida a] Iuri Salles. **Vice**, 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/z4b7da/exposicao-pixo-cripta-djan>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ENDO, Tatiana Sechler. *A pintura rupestre da pré-história e o grafite dos novos tempos*. CELACC / ECA / USP, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/157955899/Tatiana-Sechler-Endo-A-Pintura-Rupestre-da-Pre-historia-e-o-Grafite-dos-Novos-Tempos-USP> >. Acesso em: 03 mar. 2020.

EZABELLA, Fernanda. Paris celebra pichação de SP. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada E3, São Paulo, 4 jul. 2009

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, USP, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 10 mai. 2019.

FERREIRA, Debora A. Investigações acerca do conceito de arte. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FILARDO, P. R. A pichação (*tags*) em São Paulo: dinâmicas dos agentes e do espaço. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FLUSSER, Vilém. A arte como Embriaguez. Publicado originalmente em FSP, 06.12.81, folhetim, (255): 12.

FOCILLON, Henri. Vida das formas, seguido de elogio da mão. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

FRANCO, Sérgio Miguel. Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura. São Paulo: FAU/USP, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. A Pompéia dos Grafiteiros. In: Cultura Popular na Antiguidade Clássica. São Paulo: Contexto, 1989.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. Futurismo. In: A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. "Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação". In: Logos 20. Corpo, arte, comunicação. Ano 11, no.20, 1o. semestre de 2004.

HAMANN, C.; PIZZINATO, A.; TEDESCO, P. C. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. In **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 29, p. 1-10, Set. 2017, Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v29/1807-0310-psoc-29-e169375.pdf>>. Acesso em 7 fev. 2018.

HYPOLITO, Bárbara de Bárbara. Escritas urbanas da cidade contemporânea. In **Pixo: Revista de Arquitetura, cidade e contemporaneidade – escritas urbanas**, Pelotas, n.1, v.1, p. 8–11, Out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/issue/view/issue/634/77>>. Acesso em 7 ago. 2019.

HYPOLITO, Bárbara de Bárbara; ROCHA, Eduardo. *Escritas Urbanas – Vozes Silenciadas*. In.: III Seminário Integrador Escriteiras, 2013. Anais do III Seminário Integrador Escriteiras: UFPel, 2013. Disponível em: <<http://modosdelerescrever.ufpel.edu.br/anais/pdf/BARBARADEBARBARAHYPOLIO.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

INGOLD, T. *Lines: a brief history*. Londres/ Nova York: Routledge, 2007.

JIMENEZ, M. *La querelle de l'art contemporain*, Paris: Gallimard, 2005.

KIFFER, Ana. *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage to the north sea; art in the age of post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". In: **October**, n.º 8, 1979, pp. 30 – 44. Republicado em FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Nova York: New York Press, 1983.

KUSCHNIR, Karina e AZEVEDO, Vinícius Moraes. 2015. Caligrafias urbanas: pichação e linguagem visual no Rio de Janeiro. **Trama: indústria criativa em revista**, v. 1, n.1, p. 110-122.

LASSALA, Gustavo. *Em nome do Pixo: A experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

LUDMER, Josefina. Las literaturas postautónomas, *Ciberletras*, n. 17, Jul. 2007. In: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (último acesso 15/06/2020). [Tradução brasileira “Literatura pós-autônoma”, na revista *Sopro*, tradução Flávia Cera, Desterro, jan. 2010. In: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> (último acesso 19/09/2020).].

MAIA, A. K. A.; GADELHA, F. G. R. Grafite urbano como processo folkcomunicação. **Revista Temática**, Paraíba, v. 9, n. 11, p. 1-15, nov. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/21362/11807>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

MARSIGLIA, Ivan. Arte de Ponta-cabeça: A invasão de uma galeria por pichadores põe em discussão os limites entre crime e arte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 set. 2008. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,arte-de-ponta-cabeça,241287>. Acesso em: 6 ago.2020

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. In. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, nº 20, 105 - 116, 2012.

MEIRELLES, Cristiano e; BARRETO, Fabrício. Escritas e inscrições: o deslocar-se enquanto leitura da paisagem urbana. In **Pixo: Revista de Arquitetura, cidade e contemporaneidade – escritas urbanas**, Pelotas, n.1, v.1, p. 174-183, Out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/issue/view/issue/634/77>>. Acesso em 7 ago. 2019.

MUNHOZ, Nichollas Bichuete. Pichadores de Florianópolis: memória e relações de grupo em meio a metrópole contemporânea. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História), Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Resistência da poesia. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NASCIMENTO, L. H. P. do. Pixação, a arte por cima do muro. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.

NASCIMENTO, Luiz Henrique Pereira. Pixação: a arte em cima do muro. 2012. 37 f. TCC (Graduação) - Curso de Filosofia, Universidade Metodista de São Paulo, Campinas, 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/117103939/Pixacao-A-arte-em-cima-do-muro>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

PAIM, Ivana Soares. O Desenho da Letra: a pichação na aula de artes. In **Arte Revista**, São Paulo, n.1, Jan./ Jun. 2013. Disponível em: <<http://www.fpa.art.br/ojs/index.php/teste/article/view/29>>. Acesso em 7 mai. 2020.

PATO, Ana. *Literatura expandida*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012.

PEC 215 é aprovada em comissão da Câmara. Quais os próximos passos? **Carta Capital**: 28 de Outubro de 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/pec-215-e-aprovada-em-comissao-da-camara-quais-os-proximos-passos-6520/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

PEREIRA, A. B. Quem não é visto não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 1, n. 2, 2012.

PEREIRA, A. B. Um rolê pela cidade de riscos: Leituras da piXação em São Paulo. *Coleção Marginália de Estudos Urbanos*, v. 4. EdUFSCar, 2018.

PEREIRA, A. B. (22 de Agosto de 2018). <<Revista Brasil>> (transmissão de rádio FM). Entrevista: Alexandre Barbosa Pereira. Entrevista com Cristina Queiroz. São Paulo: 107.9 FM. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/07/04/entre-transgressao-e-arte/>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

PE. Fundadores de grife histórica da pixação falam sobre tretas e cena do pixo nos anos 90. **Revista Vaidapé**: 27 DE Março de 2017. Entrevista concedida a Iuri Salles

e Henrique Santana. Disponível em: < <http://vaidape.com.br/2017/03/entrevista-com-fundadores-do-rgs/>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

Pixo - Documentário sobre pichação e pichadores. Direção de João Weiner e Roberto T. Oliveira. Vídeo (1:01:51). Acesso em maio de 2018.

PUCHEU, Alberto. A poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

RAMOS, Maria Célia Antonacci. Grafite & Pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. Artigo para o 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, CEART/UDESC. Santa Catarina, 2007.

RAMOS, Maria Célia Antonacci. Grafite, Pichação & Cia. São Paulo: ANNABLUME, 1994. (selo universidade. Arte; 20).

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e Política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RODRIGUES, Lívia Nunes Borges. Caligrafia Marginal: pichação, performance e patrimônio. 2015. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica, qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANTOS, Paulo Sérgio dos. Escritas Urbanas: um estudo sobre a **pixação** o graffiti na cidade de João Pessoa. 2012. Dissertação de mestrado – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SCANDIUCCI, Guilherme. Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pichações à luz da psicologia arquetípica. 2014. Tese, USP, São Paulo, 2014.

SCHULTZ, Valdemar. Pichação e Grafite: reverberações educacionais. In **Anais** da 33ª Anped. Caxambu, MG: 17 a 20 de outubro de 2010. Disponível em <http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT2 4-6075--Int.pdf>. Acesso em 20 fev. 2018.

SILVA, Gustavo Lassala. Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson. Tese de doutorado (Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. In: PUCHEU, Alberto & SCRAMIM, Susana (orgs.).

SISCAR, Marcos. O discurso da crise; Heranças da crise. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010. p. 17-184.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SPINELLI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. **LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos**, Ano 14, p. 111-121, 1. Semestre 2007. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/antigos/logos_26/logos_26.htm>. Acesso em 10 jan. 2018.

TIBURI, Márcia. **Direito Visual à Cidade: A Estética da PiXação e o caso de São Paulo**. Redobra 12, Número 06, Páginas 39 - 56, Dezembro, 2013.

VIECELI, Ana Paula. Nubiferações Urbanas. In **Pixo: Revista de Arquitetura, cidade e contemporaneidade – escritas urbanas**, Pelotas, n.1, v.1, p. 94-113, Out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/issue/viewIssue/634/77>>. Acesso em 7 mar. 2020.

ZIMOVSKI, Adauany Pievi. Bandeirantes Assassinos: Representação e Invisibilidade. In **Pixo: Revista de Arquitetura, cidade e contemporaneidade – escritas urbanas**, Pelotas, n.1, v.1, p. 128-137, Out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/issue/viewIssue/634/77>>. Acesso em 9 mar. 2020.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

APÊNDICE - Transcrição das entrevistas

ENTREVISTA 1

Nome: LUAN (OS + F; PCL)

Pq - Qual a sua relação com a *pixação*?

En - É quase que tudo assim... É a parada que levo pra minha vida. Não é só ver um *pixo* na rua e ter ideias a partir daquilo, ou simplesmente ser um cara que sai de madrugada e escreve o nome por aí. Influencia em tudo no meu cotidiano, na minha rotina. Tanto na forma de ver a cidade, ter o conhecimento de letra, ser muito próximo e ter conexão com as pessoas que fazem. Quando eu saio na rua eu vejo o nome das pessoas que eu conheço, que estão presentes pela cidade, são figuras públicas, muito além do nome. Meu meio social também é influenciado, meus amigos são vários *pixadores*, os lugares que frequento são voltados para isso. É o mundo que me rodeia, apesar das pessoas normalmente não enxergarem isso, quererem agredir o suposto *pixador*. Mas o *pixador* pode ser eu. Por isso meu jeito de enxergar a *pixação* é o jeito mais puro, “tá ligado”? Não passa por um conceito da arte, um conceito capitalista, comercial, e por isso é minha forma de expressar, tanto amor, ódio, como enxergar o mundo... São esses sentimentos que me levam a *pixar*. O que mais importa não é meu nome ali, mas ao mesmo tempo tudo que importa é meu nome ali. Porque meu nome no muro não se refere somente a mim, é tudo o que se pode falar, basta a pessoa querer escutar. *Pixação* é superação, e não só de conseguir desafiar os próprios limites, mas também de enxergar as coisas de outra forma, conseguir passar por cima das coisas que estão aí. Não é como se você fosse melhor que os outros, que seu nome valha mais que a tinta que já estava no muro, mas é questão de que a tinta que está ali nunca vai valer mais do que a minha pessoa. Lançar o nome no muro é participar, interagir, usar a tinta como um ponto de existência e resistência. Onde tem muro vai haver voz. Isso sem falar na cultura que há por trás, de ser uma expressão brasileira, que surgiu a partir de sistemas sociais brasileiros, como as torcidas organizadas e a construção das favelas por exemplo. Cultura que dialoga com outras, mas é própria, já que suas letras e formas são únicas. Por mais que as pessoas ignorem a cultura como um todo, que só enxerguem o “*pixo*”, existe toda uma cultura própria que se manifesta distintamente em diferentes regiões do Brasil, que diferentes gerações fazem parte, comunicando pelos muros da cidade. O *pixo* é

viciante porque ele dá uma voz pra pessoa, dá um ponto de existência para a pessoa, mesmo que seja só pra ela mesma. Imagina o lugar que você passa todos os dias tem seu nome estampado? E não é questão de posse, é questão de ser “tudo nosso”, o que me faz participar, interagir, espalhar o que é aquilo ali que eu acredito. No “pixo” você consegue dizer todo o indizível através de linhas, traços, curvas e os valores... e o nome ne? Que “tá” ali.

Pq – Fale um pouco da relação da *pixação* com a arte, com o protesto. Você acha que essa discussão cabe?

En - As pessoas já matam a *pixação*, “né”? Quando você pergunta “é arte?”, “É uma coisa revolucionária?” Aí você já tá matando a *pixação*... Aí você já tá colocando ela dentro de mais uma “caixinha”. Não que ela não seja, mas até chegar nesse ponto de vista, o que que seria isso? “Tá ligado”? O que que é a arte? O que que é a parada revolucionária? A *pixação* ela não precisa desses nomes. Porque ela já é ela mesma, “tá ligado”? Essas apropriações podem até apresentar uma representatividade estética, sonora, audiovisual, o que é interessante tanto pra quem tá de fora quanto pra quem tá dentro do movimento, em vários sentidos. Mas querendo ou não o que mantém a *pixação* viva é a “tiazinha” que xinga a *pixação*, “né”? Que sai e fala: “que porra!” Isso mantém ela viva, é o que alimenta ela, é o que faz com que ela precisa estar ali, “né”? Eu penso muito que tipo, eu entendo a frustração das pessoas, principalmente dos artistas, de querer enquadrar as coisas, ter um poder, ter um controle sobre as coisas, “tá ligado”? Mas é isso que muda as coisas também. Eu não critico muito quem está ali tentando ganhar seu lado comercial, porque “pô”, as pessoas precisam ali de dinheiro, capitalismo, precisam de comer e “pá”... Mas ao mesmo tempo é o que destrói a “parada”, “né”? Alimenta ela de outra forma, faz crescer outra coisa, mas... na verdade é outra coisa.

Pq – Fale um pouco da relação da *pixação* com o Crime?

En - “Porra, cê” chamou de crime... Agora você vem me perguntar se é arte? A *pixação* já se aceitou como crime. Não a aceitaram como arte, mas ela se aceitou como crime, mesmo que ela não machuque ninguém, ela está ali pra ser o crime que ela é, ou seja, a arte. E por isso ela não precisa ser chamada de arte. Agora eu quero que seja vandalismo, que seja crime... Você não aceitando ela, foi o que fez ela ser o que ela é hoje. A *pixação* é um reflexo de cada lugar... Igual aqui, os “cara” foram lá e prenderam o ‘Goma’. E eles fazendo isso, eles criaram o ‘GOMA’, “tá ligado”?

Porque a partir do momento em que tem repressão, vai ter uma força do nosso lado também. Então a partir do momento que for aceito, que a galera achar bonitinho, não vai ser mais *pixação*. Pode até ser, mas o intuito é outro, não está vindo do “pixo”, é algo que está afastado da essência. É a repressão que fez a “parada” crescer, fez ela ter a força que ela tem. As pessoas só observam um *pixo* no muro, ela não vê uma pessoa... É um tanto de rabisco, não uma pessoa... As pessoas não param para ver o que está por trás.

Pq – O que você entende como modalidade dentro do universo da *pixação*?
Quais são as que você pratica?

En - Acho que todo mundo acaba fazendo de tudo... Como você está ali disposto a *pixar*, você vai fazer o que tiver acontecendo, “né”? Tem gente que *pixa* mais na rua, mais para se espalhar, “ne”? Buscando a cidade toda... Que é o cara que é visto em vários lugares, zona sul, zona norte, oeste, leste, e vai crescendo, vai espalhando, se destacando. Cada um ganha um destaque pela modalidade praticada, que mais se familiariza. Tem cara que gosta mais de atacar só o centro. E normalmente quem faz embaixo, não fica só numa região, porque procura se destacar por espalhar mais. E aí quem já tem a visão de ir para o alto, já abre muita barreira assim, “saca”? Porque não é só aquela coisa de conhecer os lugares da cidade, não é só crescer em volta, porque a partir do momento que você vai subir em alguma coisa ou invadir algum lugar, acho que você passa a crescer não só em volta, mas para cima. Você se torna uma sombra, “tá ligado”? Ali que você é o rato mesmo, “saca”? Porque você vê a cidade de outros ângulos. “Cê” vai aonde você quer chegar, “saca”? Vai em lugares que você nunca foi e que poucos têm acesso. Um ser humano escalar um prédio por fora é um dos maiores tipos de arte que existe no mundo. Se você observa um *pixador* fazendo um rapel descendo o prédio e “lançando o vulgo”, é observar o ser humano como um animal, existindo de verdade. Aí nisso tem janela, tijolinho, depende mais da arquitetura do prédio, que comunica também com a *pixação*. Tanto o cenário, quanto a estética. O próprio social comunica também com a *pixação*, já que se busca lugares de mais visibilidade. E isso tem também a ver com a modalidade praticada. Eu busco muito dialogar meus “pixos” com o suporte da cidade. Acho que isso tem muita influência de um lugar para o outro. Porque para você fazer uma invasão, por exemplo, é necessário estudar a área, ter uma estratégia, uma logística a fim de verificar se é possível invadir, se tem porteiro, se tem câmera,

quais materiais você vai precisar levar. Todas essas coisas fazem a *pixação* existir nas pequenas frestas, é a flor que nasce no asfalto, o musgo da parede. Mas modalidade é uma coisa que deve ser examinada, pois todas as modalidades são envolvidas por algo maior. São culturas dentro da mesma cultura. Igual em São Paulo, em que os prédios têm um “beiral” gigante, então a galera tem mais facilidade de fazer uns “beiral”. Ou mesmo em casos em que um *pixador* usa o peso um do outro para descer de rapel, com a mesma corda, contrabalanceando o peso. No Rio de Janeiro tem aquele tanto de janelinha com grade assim, pequenininha, com um espacinho assim de diferença. Lá, por exemplo, os *pixadores* tem uma modalidade própria, que são os viadutos, que a própria arquitetura da cidade exigiu essa modalidade. Não que em outros lugares não se *pixe* viadutos, mas lá os “cara” tem uma escada própria pra isso, uma corda própria para isso, que foi sendo desenvolvida. Aqui isso é muito mais difícil... As modalidades dentro da *pixação* vão evoluindo, os *pixadores* vão tentando buscar lugares inalcançáveis, tanto pela superação dentro do *pixo*, quanto pessoal. A disputa é importante, mas mais que isso é a disputa interna, a superação. Esse processo faz parte da natureza humana. Modalidade então é a forma como acontece. Modalidade assim seria o que: invasão; escalada; espalhar nome; rapel (que normalmente depende da invasão né); escada; “cabo” (que aí dá pra fazer uma lateral, que aí as vezes depende da escalada ou da invasão, no qual o cabo pode ser improvisado... “jeguerê” (que é pé nas costas, é um cara subir no ombro um do outro para poder alcançar um lugar mais alto para *pixar*). Às vezes são cinco pessoas no “jeguerê”, o que é alto “pra caralho”. O “jeguerê” às vezes é realizado em cima de um prédio, na busca de se alcançar uma janela mais alta. Assim o primeiro sobe e o de baixo agarra às suas pernas, para poder subir também. Esse processo é uma evolução artística para mim, um outro jeito de enxergar a *pixação*, uma performance. É uma arte a pessoa estar ali subindo... A adrenalina, o risco, o esporte, está tudo ali. É a arte da pessoa escalar um prédio por fora, com ajuda uma da outra, sem equipamento, nem segurança, nem nada. É o valor da existência. A partir da forma de existência do *pixo* é que são exigidas as modalidades, em que se exige que se vá além. A partir de um prédio que já foi todo *pixado* é que se observar frestas que exigem outras performances para se *pixar*.

Pq – Eu observo que você foca muito na estética do letrado mineiro. Me fale um pouco sobre isso.

En - É uma forma que foi criada com uma estética própria, influenciada por estética das letras de outros lugares, o que cria um padrão, “né”? Do qual vai ser seguido. Às vezes é naturalmente que ocorre esse processo, já que você observa outras *pixações*. Porque são coisas que vão se apropriando delas mesmo assim, “saca”? Eu mesmo, eu sei fazer várias letras, mas por que eu sempre faço essa mineira? Porque eu faço questão... Para mim tem a “parada” do mineiro, “saca”? A partir do momento em que eu convivi com as *pixações* mineiras, que seguem um tipo de estética do “letrado mineiro”, eu vou levar aquilo ali para mim, por mais que eu saiba fazer outras vertentes. Esse “letrado” diz respeito a mim, ao lugar de onde eu vim, ao que eu vivo, às pessoas que convivo. Assim eu represento tudo isso. Então tipo assim, ter ali o nome na “agenda”, o mineiro, um nome completa o outro, as “pedrinha eterna”, o muro e “pá”... Meu nome tem 4 letras, é uma consoante uma vogal, uma vogal uma consoante... Eu nasci pra isso... E dentro do *pixo* mineiro tem muita vertente “né”? O “belorizontino”, o “carioca-mineiro”, o “paulista-mineiro”, o “brasiliense-mineiro”... Com as torcidas organizadas envolvidas na prática, houve muita essa criação das vertentes dentro de Minas, já que as viagens para se assistir aos jogos acabavam trazendo para dentro da *pixação* de Minas, a estética dessas letras. E essa ligação não aconteceu somente com o Estado de Minas Gerais, mas também com outros estados. Esse processo cresce mais ainda o cenário e as vertentes da *pixação*. É possível observar que nossa *pixação* é mais redonda, a de S.P. é mais reta, a do Rio é mais “embolada”, e isso se dá pela influência do lugar, um reflexo da estrutura do lugar. Essas *pichações*, por sua vez, se alimentam uma das outras. Como que isso se espalhou na verdade? Isso foi coisa de torcida organizada, “né”? Por isso que você vê muita influência do *pixo* paulista no sul... Porque os “cara viajava”, ia com torcida, e aí chegou o *pixo* paulista no sul. Igual no Nordeste chegou o *pixo* carioca. Assim como um monte de gente lá torce pro Flamengo. Os *pixadores* também. E aí tipo assim, foi tomando uma forma isso né. E essas vertentes surgiram a partir das *pichações*, com ‘CH’, que são frases ou nomes, sem a estética e sem a cultura da *pixação* por trás e, também, através da cultura “Hip Hop”. A *pixação* e a *pichação* também se comunicam e isso é muito interessante. Quando eu tinha 12 anos, estava começando a *pixar*, eu fui assistir um vídeo de *pixação*... Tinha só um paulista, “tá ligado”? Não tinha um filme белорizontino. Não tinha um filme do ‘Goma’, do ‘Cossi’, do ‘Gago’ ... Tinha o vídeo desses “cara”, com a cara borrada, fazendo um

galpão nos fundo de contagem no “Youtube”, “tá ligado”? Porra, foi o suficiente pra ter o que, um monte de inspiração mineira... Imagina se fosse um filme...

ENTREVISTA 2

Nome: KROG (UQC e; OS RGS)

Pq – Como você começou a pixar?

En - “Mano”, comecei em 2012... Na escola eu *pixava* e como era pequeno, “colava” com os mais “velho”. Não me encaixava em lugar nenhum. Comecei a *pixar* e a partir da *pixação* eu me encaixei “foi” em todas as idades.... Morava em Betim, depois vim pra BH, onde meu círculo de amizades aumentou. Eu comecei assinando ‘KABAL’, mas descobri que um outro “mano” assinava ‘KABAL’ em São Paulo. ‘KROG’ surgiu a partir da combinação entre consoantes e vogais. ‘KROG’ é de remédio. ‘KROG’ “loco”. Depois que comecei eu nunca mais parei.

Pq – Quais são as modalidades que você faz?

En - Atualmente, o que eu mais gosto é o rapel e a escalada. Eu creio que eu faço todas, tirando extintor, o restante tudo eu tenho feito.

Pq – Você observa na *pixação* alguma relação com a arte? Ou esta discussão não cabe?

En - Cabe sim... Eu acho que depende do lugar. Tem lugar que você vai mais por vandalismo.... “Tem” morador que diz: - “Ah... trabalhei tanto tempo pra comprar minha tinta”. Aí tem “mano” que vai só por vandalismo. Acho que quando se está começando, apesar de ter gente que leva isso para sempre. Mas cada *pixador* é um *pixador*, cada *pixador* fala por si. Tem lugar que eu quero “escrachar”, vandalizar o “bagulho”, agora tem lugar que eu quero deixar uma mensagem, “tá ligado”? Não que eu precise escrever alguma coisa, mas acho que o *pixo*, por si só, dependendo do lugar, vai falar por ele. Muitas vezes eu não gosto de deixar uma escrita que a pessoa vai entender “mano”, porque o que a sociedade quer é uma parada que eles vão entender eu quero botar pra pensar, pra tentarem ler meu *pixo*. *Por quê o cara fez?* Muitas vezes a pessoa criminaliza a parada, mas não pensa porque você está fazendo a questão.

Pq – O que faz com que você seja considerado um *pixador*?

En - Para considerar que você está *pixando*, é a rua, “tá ligado”? Mas no pensamento, dependendo do jeito que você se insere na cultura, desde sempre “cê” já é, “ta ligado”? Muitas vezes, gente que está de fora faz muito mais que gente que está dentro da “cena”, que fala que é da “cena”.

Pq – Qual a relação entre a *pixação* e as *grifes*?

En - Tem uns três ou quatro anos aí que eu “tô na caminhada” da ‘UQC’. Mas em relação às “grifes”, cada um tem seu “proceder”. Tem gente que representa uma “grife”, tem gente que representas mais. Eu busco representar a ‘UQC’. A grife surgiu em 2017 comigo, o ‘TUFF TURF’S’ e o ‘AFRIKA’. O “bagulho” é unir as “quebradas” da cidade. Não ser só a tinta, ser só a *pixação*. Criar amizade, criar vínculo. Depois da ‘UQC’, tem a ‘RGS’, que eu faço parte há 4 anos. Um “mano” que morou comigo, lá de São Paulo, era da “grife” e me chamou para entrar. Quando eu fui para São Paulo, outro “mano” que eu nem conhecia que era da “grife”, me “abraçou” na casa dele. Se não fosse ele eu ia passar um “perrengue”. Essa união que a *pixação* me trouxe.

ENTREVISTA 3

Nome: DAAS (CR)

Pq – Me conta um pouco a história da ‘CR’.

En - A ideia era ser um “bagulho” diferenciado... Não era ser esses *bonde* que é tipo, nó vão juntar aqui, fazer um *bonde* que vai ficar famoso, “tá ligado”? Era juntar um *bonde* dos “camarada” que são de juntar mesmo, que é de *fechamento*, e fazer um “bagulho” que é mais uma ideologia de vida... Do que ‘ibope’... Amizade e tinta que era o lema né. Em vez de ser ‘ibope’. E poucos “manos”, tanto que tipo assim, quando criou tinha altos cara, ai depois disso aí que foi diminuindo... “Meio” que foi peneirando. Eu não ‘tava’ nessa época ainda não, mas quando eu entrei era três “mano”, e só dois *pixava*, “de rocha”. E era essas ‘ideia’, ‘tipo’, peneirando, os “neguin” que “era cuzao”... Isso com “neguin” que “colava” mesmo no *bonde*, mas que com o passar do tempo vai “dando mole”, “né”? Os cara vai “ramelando”, o *bonde* vai “cortando”.

Pq – Essas marcações da língua que vocês fazem, tipo chaves, colchetes, formando tipo um quadrinho. Me conta o porquê de se usar isso.

En - É uma “parada” que tem a ver com o que *cê* perguntou, que é também é como foi o surgimento da ‘CR’, “né”? Que é uma ideologia muito baseada no *pixo* carioca, “né”? A ideologia de família como um todo: de união, de às vezes não ser pelo ‘ibope’. E tipo, a característica estética também é influenciada “pra caralho”, tanto que esses colchetes é de lá, “tá ligado”? Lá os ‘cara’ não faz muita seta não, “mano”, de um *pixo* pro outro, igual os “cara” faz aqui esses “espamarradão”... Lá às vezes é uma bolinha, as vezes uma estrela, entre um e outro, e um colchete, “tá ligado”?

Pq – E você começou a *pixar* quando, Daas?

En - *Pixação* mano, eu comecei tipo assim... Em 2015. Mas eu comecei uma ou outra ali, na “emoção”, os “moleque” da escola... Mas até então não era *pixação* mesmo, não. “Tava” só rabiscando uns muro, “tá ligado”? Aí em 2016 que eu interessei mais no “bagulho”, comecei a “colar” com o Ril, tá ligado? Aí “tipo assim”, ‘zé’, eu já entendi outra “pegada”, “mano”, eu já vi com outros olhos, com outra ‘visão’. Um “bagulho” mais sério mesmo, rua. Tipo assim, ideologia pura. Aí eu já entendi o “bagulho”, ai eu já peguei gosto e comecei a sair todo final de semana. Depois para começar em dia de semana, ai e “pá”, “*cê* tá ligado”?

Pq – Quais são as modalidades você faz na *pixação*?

En - “Mano”... O “jet”, “né”? Na “carioquinha”... Gosto muito, sempre gostei bastante. Uma coisa que hoje em dia eu vejo, eu não faria igual o começo, que eu ficava na “guela”, queria mandar dez *pixo* desse tamanho, em vez de mandar um grande, “tá ligado”? Hoje em dia eu ia sair fazendo só *pixo* grande. Porque tem um monte aí em bairro que eu nunca vou na minha vida, que eu nunca vou nem vê, que eu nem sei onde que é, “zé”. Que eu só entrei num “balai” sozinho de madrugada e fui, “tá ligado”? ‘Teve’ uma vez que eu fui *pixar* lá no centro, sozinho. ‘Peguei’ um “balai” e fui. Aí eu to lá, “mano, aqui tá meio paia, deixa eu ir pra outro lugar”, e peguei um “balai” que eu nunca tinha nem visto na vida, que eu nem sabia pra onde que ia, “tá ligado”? E ainda fui dormindo no caminho, acordei no ponto final... Aí que eu estava mais perdido ainda, “zé”. “De rocha”, “zé”. Aí fui indo “zé”, até sentido das ruas grandes, até cair nas principais, quebrando na avenida, quando eu vejo saio lá na Nossa Senhora do Carmo, peguei o “balai” lá “né”? Quando eu vi, estava lá na José Candido, “tá ligado”? Lá no final da José Cândido, lá no final do 8001, “tá ligado”? Aí “tipo assim zé”, gostava muito. Depois fui tomando gosto pelas “cabada”... “Nó”, “estrala”, “boicote”. As avenidas já e ‘pá’. E a ceninha da “cabada” é diferenciada “né”? É uma ‘cena’ de ninja, ‘cê’ tem que pular nos lotes. Eu fiz uma vez “zé”... Eu malhava num “pico” lá perto de casa, ai eu estava lá e “banquei” que desse lugar dava pra subir na barra de ferro que passava pra cima de um supermercado... Aí eu já pulei lá dentro de madrugada, com o cabão amarrado nas costas, na mochila e ‘pá’... Escalei o “bagulho” e, ‘nó’ “mano”... Quando ‘cê’ olha pra baixo de onde eu estava, ‘era’ uns 3 andares e um vão só, sem nada, “tá ligado”? E ‘ocê’ já com o cabo amarrado nas costas, já com mochila, igual um ninja mesmo. Aí “mano”, tem a “cabada” e o rapel, “tá ligado”? Fiz, sei lá, umas dez, bom demais... Isso ai eu sinto saudades demais, “mano”... “De rocha”, “zé”... “Ocê” ‘gingar’ pra subir na “cadeirinha” ali, “mano”. ‘Porra’, é ‘doido’ demais “zé”... A sensação é ‘doida’ demais “zé”... De extintor eu fiz poucas, “tá ligado”? Fiz umas cinco se ‘pá’. Mas ‘tipo assim’, foram poucas, tinha que ter ‘rolado’ mais... Mas também meus “rolê”, menos da metade eu estava de carro, “tá ligado”? Se tivesse um “carango”, uma moto aí, ia acontecer mais ainda “zé”, ‘de rocha’.

ANEXO – Acesso ao link das entrevistas⁵⁴

<https://drive.google.com/drive/folders/1IJ8moae4ZyNNNL8HR7DJaKm_543hslsL?usp=sharing>

⁵⁴ As demais entrevistas podem ser encontradas na página já citada “Rabiscando Filmes” e no filme “De Kina”.